BIANCO E NERO

ANNO III • N. 5 • MAGGIO 1939-XVII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Per un cinema politico

Tutte le volte che si prende a trattare del cinema, sembra che prima occorra superare una pregiudiziale gravissima tra questa « *produzione* » di natura industriale e l'intelligenza. E un grande discorrere s'inizia subito da parte di coloro che contribuiscono col fattore metallico o comunque monetario alla nascita delle pellicole, per dimostrare che il cinema è *soprattutto* una produzione industriale e, come tale, sottoposta alle leggi della domanda e dell'offerta, del gusto del pubblico, del rendimento, degli utili e così via.

Noi, cui scarsissima fede è restata nelle leggi della cosidetta economia liberale, nessuna ne abbiamo in quelle della cosidetta economia pura, dato che *in rerum natura* nulla è « puro » eccetto che la teoria e la « pura » astrazione. Se il cinema volesse restare astrazione pura, l'ipotesi potrebbe consentirsi, ma il cinema vuol esser fatto pratico e, allora, convien che si contamini e venga, cioè, a patti con la realtà.

Infatti, la spavalderia dei fornitori di metallo mai è stata così sicura e ampia come in questo nostro tempo che, sotto altri aspetti, giustamente si caratterizza per guerriero, eroico, idealistico. Da una parte si nota dunque una concezione politica così alta e dall'altra un ragionare praticistico ed egoistico così basso: da una parte una vita idealmente così tesa e dall'altra uno pseudo ragionare così fallace. Come se le opere più belle e più nobili dell'umanità fossero state fatte da chi fornì i *mezzi* per crearle e non da chi le creò.

Se i *mezzi* si chiamano *mezzi* non ci dovrebbe esser discussione sul valore di essi; ma in tempi di materialismo quantitativo non ci vuol molto, con un traslato o con una illazione, a far passare i *mezzi* per il *tutto* o il *denaro* per *creazione*. Così, spesso, accade nel fatto cinema che chi fornisce i mezzi vuol imporre uno stile, vuol correggere una trama, vuol tagliare una musica, vuole spezzare una scena e via dicendo di questo passo. Prepotenze che non attua neppure il sarto con la sua stoffa e, figurarsi, se le avrebbe permesse l'architetto del Duomo di Milano con

i suoi fornitori, quello del campanile di Pisa con i suoi padroni, quello di Palazzo Venezia con i suoi mecenati.

È noto come Michelangelo trattasse Giulio secondo, il quale si guardò bene dal dettargli norme o fornirgli istruzioni sul modo col quale avrebbe dovuto dipingere la Sistina o scolpire il Mosè.

Ma non è il caso di spolverare esempi così alti e lontani; però, se il cinema vuol considerarsi *un'arte*, è bene che si attenga alle norme che regolano il fatto artistico, senza possibilità di eccezioni o di scappatoie.

Credo che uno degli equivoci più profondi che ancora giustificano questo andirivieni di opinioni sul cinema è proprio nel non volergli riconoscere una sagoma precisa e, perciò, il diritto ad una definizione che non ammetta equivoci.

Se il cinema fosse un fatto industriale, non avrebbe nessun diritto di rivolgersi all'attenzione dello Stato, alle sue provvidenze, alla propaganda delle idee politiche, all'educazione delle masse. Sarebbe un fatto economico da lasciare al suo destino di industria prospera o fallita, da rispettare se utile, da seppellire se dannosa. Ma tutti sappiamo che così non è ed è bene, perciò, seppellire davvero quegli stupidi argomenti che vorrebbero affogare in un fumoso argomentare di genericità il fatto *creativo* che è l'unico veramente interessante, non solo nel cinema, ma anche nel teatro, nell'architettura, nella poesia.

Non che tutto, sempre, debba essere arte; ci potrà essere anche del cinema educativo, espositivo, fotografico, ma quale sarà mai il *cinema industriale?* Esso sarà buono o cattivo, utile o inutile, bello o brutto, mai agnostico e mai di incerta efficacia, o di dubbio colore politico. Vogliamo dire che allo stesso modo col quale ci sembrano oltre che sciocchi veramente offensivi i sofismi di coloro che vedono nel *teatro* anche un fattore economico, così ci sembra inutile vedere nel *cinema* un fattore economico che comunque ci possa interessare. Ci saranno aspetti utilitari di costi o di rendimenti, ma tutto questo è *un prima* o *un dopo* che non ci riguarda. Il cinema che a noi riguarda è quello bello e quello brutto, quello che riesce e quello che non riesce, quello positivo e quello negativo: ossia il *cinema* e il *non cinema.*

Obbligati ad ammettere che in un Regime totalitario non è possibile tenerne fuori o considerarne fuori il cinema, gli esploratori più coraggiosi di questa nuovissima forma di attività son costretti a riconoscere che nel cinema pur è necessaria una certa tal quale *tecnica,* intendendo

per tecnica quel curioso compromesso tra *pratica* e *ideale,* tra *passato* e *futuro,* tra *realtà* e *sogno.*

La tecnica e il suo illegittimo figlio il *tecnicismo* dovrebbero metter paura agli intraprendenti; allontanare gli entusiasti, render intoccabili gli scaccini del tempio e veneratissimi i sacerdoti del santuario. Su questa parola *tecnica* c'è bisogno di intendersi subito perchè essa non è niente di transustanziale e niente di celeste. Come non è possibile cercar di scolpire una statua senza conoscere la *tecnica del marmo* o della creta; come non ci si sogna di crear pitture senza conoscere la *tecnica* dell'affresco o dell'olio; come non si cerca d'interpretar Mozart o Martucci senza conoscere la *tecnica* del pianoforte o del violino, così non dovrebbe esser lecito parlare di cinema senza conoscerne la *tecnica.*

Essa, infatti, è il presupposto di ogni creazione, è l'abito di ogni persona civile che vuole tentare d'uscir di casa, è la grammatica di chi scrive, è il pennello di chi dipinge, è lo scalpello di chi toglie schegge dai blocchi. Non è niente di più: è il *mezzo,* non il *fine*: è il presupposto, non la creazione. Resterà un dato acquisito di un certo valore se all'arte non si riuscirà di giungere, ma non potrà essere mai niente di più. Invece, di questo dato necessario, ad un certo punto, si è voluto fare il dato esclusivo, come se le aste e gli esercizi grammaticali, i colori e le linee, i toni e le cadenze, costituissero la bellezza della *Divina Commedia,* della *Cena,* di Leonardo, della *Quinta* di Beethoven.

Si è voluto, o cercato, di confondere la scuola elementare con la università, l'esercizio metodico con la poesia, le scale maggiori o minori con la musica, il disegno geometrico con la pittura e così via. È vero che in tempi di magra anche un quadrato o un rombo sono belli ed anche una cadenza od una scala commuovono; ma lasciamo dir queste cose ad un povero principiante o ad un barbaro col cilindro, il frak e i piedi nudi. Nè sopravvalutiamo la tecnica dopo averla per tanto tempo combattuta e ritenuta superflua. Essa è indispensabile ed ogni artista e per ogni forma di creazione; ma essa non basta per la creazione. Essa deve confondersi, annullarsi, rendersi irriconoscibile in ogni formulazione artistica riuscita, ma non può viver da sola, negli splendenti cieli dell'arte.

Però si continua sempre a dire che A. o B. hanno della buona tecnica. Certo, perchè l'arte l'ha messa l'autore della musica o della pittura che A. o B. eseguono o copiano. Essi non arrivano all'arte: che sta su, molto o poco più su, a seconda delle possibilità, dell'ispirazione, delle facoltà di chi crea.

Il tecnicismo è la religione della tecnica, ossia il gergo che unisce i fedeli di questa setta, la massoneria degli iscritti a questa loggia, il segno di riconoscimento, come la grattatina al polso, dei praticanti questo rito. Il tecnicismo è l'esasperazione di un metodo, posteriore sempre al fatto creativo, come il dantismo venne dopo Dante, il petrarchismo dopo Petrarca, il parlamentarismo dopo il Parlamento, il tecnicismo dopo il Cinema creativo. Poichè, infatti, noi, in Italia, abbiamo avuto dei grandi film quando il tecnicismo non c'era: abbiamo creato un primato cinematografico quando credevamo nell'inventiva, nella fantasia, nella creazione: quando abbiamo cominciato a spostare la nostra fede dal racconto ai «quadri», dalle trame alle lenti fotografiche, dalla poesia alle macchine, abbiamo avuto delle bellissime fotografie, delle perfette intelaiature, ma l'arte se ne è volata al cielo.

Tecnica quanta se ne vuole, macchine più perfette che possano, calcoli infinitesimali e scuola necessarissima, ma il cinema o è arte o è tutto il resto: tecnica, industria, ripresa e inquadratura: ossia non arte.

Tutto questo abbiamo voluto dire per concludere che non si potrà avere un cinema politico se non si tornerà a credere in un cinema artistico.

La politica non s'insegna, come l'arte, e il cinematografo se vuol fare della politica, o dell'arte, deve mettere tutte le sue risorse (economiche, pratiche, tecniche) a servizio dell'unico padrone di tutta la sua attrezzatura: la fantasia, ossia la creazione.

Qui non si vuol dire che nel fatto *cinema* siano da ritenersi *artisti* solo quelli così definiti per la loro fedeltà alle altre arti: musica o pittura, letteratura o architettura. Tutti costoro potranno essere dei grandi artisti nelle loro arti e dei pessimi nel cinematografo; potranno vedere il cinema o solo sotto l'aspetto musica (nel muto) o dialogo (nel parlato); potranno metterne in evidenza i quadri (come in pittura o scultura) o le scene (come in architettura o in scenografia): essi potranno, così facendo, riuscire limitati e monotoni, mai dei buoni artisti del cinema. Perchè non saranno le caratteristiche superficiali delle varie arti che potranno incidere nella profonda essenza del cinema; però un artista sarà sempre più adatto a sentire come arte il cinema che un non artista. Noi perciò non vogliamo in special modo segnalare musicisti o scultori, pittori o scenografi, nel settore cinematografico; non vogliamo neppure concludere che possano esistere dei buoni artisti cinematografici

che non si siano sinora mai dedicati ad una della altre arti definite e conosciute; vogliamo solo dire che se il cinema è, e deve essere sempre di più, un'arte, non è possibile continuare a vederlo e a considerarlo come un'azienda o come un bilancio, come un'industria o come una cooperativa in cui ci sia posto per tutti, eccetto che per l'artista o gli artisti.

Fare del cinema una buona amministrazione sarà certo meritorio, non perchè si tratti di cinema, in special modo, ma perchè in ogni attività, sia privata che pubblica, occorre tenere una buona amministrazione: dagli asili d'infanzia alle carceri, dai banchi del lotto al mercato delle verdure. Eseguire sul cinema un attento controllo politico è certamente necessario e utile, perchè è meglio controllare che lasciar correre, però noi siamo per l'aurea massima di Francesco Crispi: *meglio prevenire che reprimere.*

Resta, così, il fatto-cinema che non potrà aver vita, sviluppo, importanza se non torna ad esser pensato che come un semplice atto creativo. E che su questo argomento ci sia, secondo noi, poco da discutere, in Italia, lo dimostra chiaramente quello che potremo chiamare l'inquadramento del cinematografo nella vita dello Stato. Il cinematografo ha il suo posto nel Ministero della Cultura Popolare, come prima lo ebbe in quello della Stampa e Propaganda: esso, pertanto, non è solo un fatto finanziario ed economico, ma un elemento vivo di cultura. Tale aspetto è così evidente, nell'opinione di tutti, che si è restati piuttosto perplessi quando, nella vita delle Corporazioni, si è visto che il cinematografo non aveva quel posto che molti di noi avremmo amato che avesse. Sicchè ci è parso per lo meno esagerato insistere troppo, da un lato, sull'elemento economico del cinematografo e rinunziare, dall'altro, a difenderne le posizioni in quegli attrezzatissimi organismi tecnici e politici che sono le Corporazioni dello Stato Fascista.

Quando il problema sarà impostato su queste basi noi potremo anche discutere se il film politico debba essere apologetico, come vogliono alcuni, o dialettico come sostiene il ministro tedesco Goebbels. Si potrà essere dell'una o dell'altra forma, a seconda delle visioni dell'artista, o se lo stesso film potrà essere dialettico, come dialogo, e apologetico come conclusione a seconda dei casi e degli artisti che lo avranno così pensato.

Quello che dobbiamo fare, e sarà tanto più facile in quanto operiamo in un paese che si chiama Italia e nel tempo della Rivoluzione Fascista, è di asservire il tecnicismo all'arte e le forze brute dell'economia

alla creazione politica. Poichè, per noi, può esser film politico non solo quello della Bonifica e della guerra d'Africa, il documentario delle adunate e il film turistico di propaganda, ma ogni film storico, morale, descrittivo, d'intreccio. Purchè non ci si lasci rinserrare in nessuna casella di metodo e chiudere in nessun compartimento utilitario: il cinema ha bisogno solo di fantasia, ossia di arte. Che poi questa arte debba essere accompagnata da senso di ordine, da disciplina tecnica, da preparazione culturale è altro discorso. Certo è che bisogna finirla con il vecchio e abusatissimo luogo comune che gli artisti o gli intelligenti siano sempre incolti, sognanti e disordinati. Leggo nel *Discorso della Corona* che Demostene era, nello stesso tempo, sorvegliante ai lavori delle mura e sopraintendente agli spettacoli pubblici. Per di più era Demostene e aveva per nemico Eschine.

CORNELIO DI MARZIO

Il problema estetico del film

ARTE DEL FILM

Unità dell'arte

Se noi diciamo che un quadro, una sinfonia, una statua, una poesia, un film, un palazzo architettonico sono opere d'arte, riconosciamo in esse, evidentemente, oltre ogni loro differenza esteriore, una comune natura: qualche cosa di intimo e di essenziale, che fa, di cose tanto diverse, una cosa sola: arte.

Che questo comune elemento non sia la fisica materia è ovvio, non potendosi certo dire che tela e colori, note, marmo, parole, celluloide, mattoni e calce siano materie uguali e nemmeno simili; e altrettanto evidente è il fatto che questo comune elemento non è una particolare maniera di trattare la materia perchè materie diverse necessitano senza dubbio di diversi trattamenti. L'elemento o fattore comune a tutte le arti, quello che le accomuna e le fa tali, e dunque l'elemento essenziale di esse, non è un fatto fisico.

Il tanto citato detto di Lessing, per cui Raffaello sarebbe stato un grande pittore anche se non avesse avuto le mani, non è affatto un iperbolico paradosso che esprima bizzarramente un'ammirazione smaccata, ma è l'affermazione, vivace e assolutamente indubbia, della non materialità dei fatti artistici. Infatti senza colori, senza pennelli ed anche senza mani, si sarebbe compiuto ugualmente, in Raffaello, quel processo spirituale che della sua, come di ogni creazione artistica, è il fattore essenziale. Mani, pennelli, colori sono indispensabili alla materiale produzione dei quadri, la cui creazione è presieduta dalla geniale immaginazione. E tanto vale per ogni creazione artistica e quindi anche per i film, se, come ormai tutti convengono, la cinematografia è un'arte.

Al lume della più moderna riflessione estetica il fattore comune di ogni creazione artistica è quel processo spirituale, presieduto della immaginazione, per cui una concezione del mondo, nata da complessi

precedenti storici, si concreta, attraverso varie elaborazioni, in una visione particolare, suggestiva, nella sua pregnanza, di universali valori.

In forza dell'identità di questo processo nelle varie manifestazioni artistiche è facile dedurre che *l'arte è una;* verità niente affatto paradossale, anzi evidente tanto da essere da secoli presente nella coscienza di tutta l'umanità, che ha sempre dato il nome di arte a cose tra loro materialmente diversissime.

È dunque solo una pratica ed esterna considerazione quella che diversifica l'arte in arti singole, a seconda delle materie e delle tecniche che costituiscono i mezzi della loro fisica produzione.

Limiti tra le arti

Il che non vuol dire che non esistano e che non possano indagarsi i limiti che differenziano le arti tra di loro: anzi questa esigenza di cogliere e di circoscrivere quanto c'è di specifico in ogni arte è tanto sentita, ai nostri tempi, che qualche anno fa fu annunciato un *nuovo Laocoonte* (*Occidente*. A. I n. 1) e che un saggio con quel titolo è stato pubblicato di recente (*Bianco e Nero* A. II).

Anche senza scomodare nuovamente Lessing sappiamo tutti che il Lacoonte scolpito, qualunque sia il suo valore artistico, non potrà mai di altissime strida il ciel ferire (clamores horrendos ad siera tollere) come quello virgiliano, che il *Toro Farnese* non placherà mai la sua furia impetuosa, che il *Gallo Morente* non rovinerà mai al suolo, che il vibrante Apoxiòmenos non finirà mai di strigliarsi e che, con buona pace di D'Annunzio, ancorchè nessuno più parli basso, *la Notte* di Michelangelo non si scuoterà mai dal suo sonno marmoreo e non scenderà mai dal suo giaciglio ai piedi di Giuliano dei Medici; proprio per lo stesso motivo per cui *il Mosè* non rispose al leggendario: Perchè non parli? del suo creatore.

Sappiamo che l'*Eroica*, nata per esaltare Napoleone, non ha portato il nome di quel Fatale, perchè a Beethoven dispiacque che tutt'a un tratto egli si piazzasse una corona sul ciuffo ispirato; rimanendo però la musica immutata. Sappiamo che gli *Ugonotti* di Meyerbeer si potrebbero eseguire col titolo: *I Ghibellini di Pisa*, cambiando cioè luogo, epoca, ambiente, avvenimenti, personaggi e parole, senza alcun danno per la musica; sappiamo che il *Corale* di Lutero potrebbe convenire a qualsiasi culto e che la musica di « j'ai perdu mon Eurydice, rien n'egale

mon malheur » potrebbe convenire eccellentemente a: « j'ai trouvé mon Eurydice, rien n'egale mon bonheur » (Hanslick).

Sappiamo inoltre, e proprio da chi ha negato teoricamente la distinzione e i limiti tra le arti, che la Lalage, che il poeta vide « dulce ridentem, dulce loquentem », non potrà mai in una illustrazione grafica dell'ode oraziana esser determinata e rappresentata solo dalla dolcezza del suo ridere e del suo parlare, ma dovrà assumere qualche forma corporea e visiva.

E si può convenire sull'impossibilità di riconoscere in un palazzo o in qualsiasi altra opera architettonica, l'espressione di un sentimento particolare: amor filiale, rimorso, odio, desiderio di vendetta. Anche se, per avventura, sapessimo che tali sentimenti hanno albergato nel cuore dell'artista.

Persino la più distratta osservazione ci porta dunque a concludere che le varie materie e le varie tecniche diversificano le arti singole e stabiliscono limiti tra loro: limiti abbastanza precisi, per i quali può accettarsi ancora oggi, la legge formulata da Lessing per cui alcune arti si svolgono nello spazio ed altre nel tempo, e per cui le arti figurative sono coesistenti ed esprimono i corpi mentre la poesia esprime le azioni ed è consecutiva.

Purchè si tenga presente che si tratti di limiti puramente estrinsechi che non toccano la vera natura dell'arte. Questi limiti, a ben considerarli, non sono che la definizione di particolari e specifiche attitudini, maggiori o minori, alla riproduzione della realtà, sia essa fisica che sentimentale o psicologica; quindi, quando l'arte era considerata imitazione (*mimèsi*), essi sembravano avere una loro concretezza, e, in quanto limiti nella possibile fedeltà di riproduzione, venivano anche ad essere limiti di valore. Mentre per noi essi rimangono indifferenti alla vera natura dell'arte e del tutto incapaci a fornirci criteri di valutazione.

Per cui la recente osservazione del Ragghianti che « una pittura o una scultura non esistono per lo scultore... fulmineamente » e che « l'opera d'arte deve essere motivata, ripercorsa, svolta... e che dunque il tempo, come elemento attivo, come tempo ideale, è presente anche in pittura e scultura... » non solo è giusta, ma addirittura ovvia e pacifica.

Graduatoria tra le arti

Al canone estetico dell'imitazione ha fatto riscontro un facile metodo critico: quanto più esatta l'imitazione tanto più alta l'opera. E

da esso si è vista nascere una graduatoria tra le arti; nella quale, naturalmente, i primi posti spettarono a quelle più ricche di mezzi e quindi più vicine alla realtà nei risultati: il teatro (Aristotile, Hegel) e l'opera (Wagner). E, ancora oggi, il teatro (S. D'Amico, il Tramonto del Grande Attore, pag. 10. Milano, 1929) o il cinematografo, cioè « l'arte che è succeduta e che sopravviverà a tutte le altre arti » (Pudovchin, Film e Fonofilm, pag. 233).

Capovolgimento della graduatoria

Ma, come è ben noto, il criterio dell'imitazione è venuto modernamente alleggerendosi in una serie di ripensamenti; scelta all'oggetto dell'imitazione, scelta di parti belle di più oggetti e così via in modo che l'attributo di bello veniva a spostarsi dalla natura all'arte. Tanto che qualcuno ha affermato che « solo coll'arte Iddio incassa gli interessi della Creazione perchè l'arte gliela ridà più bella » (Hebbel).

Sono ben note le vicende storiche di questo concetto, le tendenze al *bello ideale*, all'*indeterminatezza*, all'*inespressivo*, l'espressione essendo addirittura nella bellezza, per il Winkelmann, l'acqua nel vino. Infine il compito dell'imitazione rimase addirittura alla natura (Wilde) e i passaggi cominciarono freneticamente a camuffarsi alla Corot.

Oggi taluno ha respinto tanto energicamente il vecchio errore dell'imitazione di rifiutare anche l'imitazione dei sentimenti, e l'espressione che è stata largamente e proficuamente sostenuta come vera matrice dell'arte (Croce) teoria di cui altri si son serviti per sostenere una assurda *purezza*, nella quale le arti, sempre ben distinte tra loro, si sono allineate in ordine di valore in senso inverso al precedente e cioè procedendo con la musica in testa.

Costoro come si vede hanno subito malamente approfittato del giusto e malinteso diritto di sogghignare dei vecchi titoli, commento e programmi musicali, verbigrazia della *Sesta*, in cui si spiegava: questo è il cuculo, questo l'usignolo, e del diritto di restare sovranamente indifferenti al problema se la nuda o la vestita nel celebre quadrone del Tiziano simboleggi l'amor sacro, o viceversa quello profano, o se il controverso soggetto del dipinto non sia Venere che induce Medea a fuggire con Giasone.

Quest'arte, meglio sarebbe dire questa non arte, che si è vagheggiata e prodotta, nella sua aspirazione alla purezza formale, indipen-

dente dalla riproduzione della realtà, ha finito col diventare indipendente di realtà essa stessa; e cercando di produrre sensazioni squisite e sottili, eternamente negate ai filistei e ai borghesi, ha sopravvalutato l'aspetto sensorio, cioè materiale e antiartistico dell'arte. Così i deliziosi trastulli, le evanescenze, la purezza e tutte queste belle cose (le sens trop precis rature - ta vague litterature) si configurano ai nostri occhi come una tendenza tecnicistica e quindi materialistica, più o meno evidentemente legata alla filosofia positivistica. Cosa che stupirà i poetuzzi e gli estetuzzi di oggi che quando stanno all'osteria non si accorgono di stare nella storia. Abbiamo riletto, proprio in questi giorni, la tesi di fulmineo acume di De Lollis, che considerava uno dei Santi Padri del formalismo, Baudelaire, come il poeta del positivismo.

« Formalismo teorico positivista » chiama infatti lo Schlosser (« Xenia » pag. 81, Bari, 1938) l'estetica del Berenson che ha sostenuto la distinzione nelle arti figurative tra illustrazione e decorazione e stabilito che solo nella seconda si affermano quei valori tattili che costituiscono l'essenza della visione artistica. Questa dottrina è stata, almeno parzialmente seguita in Italia, da Lionello Venturi, e da Emilio Cecchi e sembra che più recentemente il Berenson prudentemente la rifiuti e la rinneghi attribuendone la sua precedente formulazione a un bisogno pratico, particolare, locale e contingente di reagire alle tendenze *letterarie* della critica figurativa anglosassone; come se nel pensiero estetico e filosofico avessero diritti da far valere moventi così diplomatici e politici!

Le teorie del Berenson furono molto felicemente e opportunamente messe a riscontro con le ideologie della « visione a distanza » dei cosidetti teorici della « pura visibilità » (Fiedler, Hans von Marès, Hildebrandt), e con gli schemi stilistico-formalistici del Woellfiin in cui il tecnicismo si appoggia ad una concezione storica.

Queste dottrine e questo largo movimento di idee, al quale hanno contribuito anche il Lionello Venturi e il Marangoni, è stato dal Liuzzi, che si è rifatto all'Hanslick, applicato anche alla musica. Esso giustifica e spiega benissimo certe forme di pseudo-arte modernissima, quella cosiddetta formalistica. La pittura vi si riduce a disegno, colore tono, la musica a melodia e armonia, la poesia a metrica.

Il cinematografo, superato l'equivoco, su cui avremo occasione di tornare, che lo considera un meccanico e troppo perfetto mezzo per riprodurre la realtà, l'unica volta che è stato difeso sistematicamente e

considerato als Kunst (Arnheim) è stato valutato da un punto di vista tecnicistico formalistico in certo qual modo riferibile alle tendenze di cui sopra. E la tesi, insostenibile, è stata esposta in maniera intelligente, coerente e brillantissima con una ricca messe di osservazioni alcune delle quali utilissime e addirittura preziose; tanto è vero che, come volevano gli antichi logici, ex falso: verum et falsum.

L'Arnheim sostiene che i mezzi del cinema lo rendono solo parzialmente adatto alla riproduzione della realtà. Queste sue imperfezioni tecniche sono il campo in cui si deve esercitare ed esplicare l'artisticità del regista creatore: esse costituiscono cioè i *fattori formativi* del film, cioè i precipui strumenti dell'invenimento della forma cinematografica. Questi fattori sono: la proiezione dei corpi in superficie, la limitazione della profondità spaziale, la mancanza dei colori, l'abolizione della continuità spaziale e temporale, l'abolizione del mondo sensorio non ottico. Tutte queste *imperfezioni*, nell'intenzionale, epperò artistico impiego da parte del regista, gli consentono di attingere nel film il valore artistico.

Questa teoria, corredata da indagini minuziose e spesso acutissime, ha esercitato ed esercita tuttora una notevole influenza sui giovani, sì che da essa sono nati i *valori differenzianti* dell'involuto Spottiswoode e le recenti variazioni e ripetizioni del Groll e parzialmente anche del Rehlinger.

In sostanza mentre per gli uni e fino ad un certo segno le arti sono tali in quanto riproducono la realtà, fisica o psicologica che sia, nonostante i loro limiti e in proporzione inversa ad essi, per gli altri esse sono tali proprio a causa di questi limiti e quindi in proporzione diretta. E il grado di maggiore o minore naturalismo, è in entrambe le teorie, in senso positivo o in senso negativo, il metro critico fondamentale in base al quale è possibile valutare le arti e le opere e stabilire tra loro graduatorie di valore. Matteo Marangoni che ha voluto volgarizzare la dottrina della pura visibilità ha infatti dichiarato in tutte lettere l'assurda tesi che quanto più lontana dalla realtà è un'opera tanto più è bella artisticamente.

Le due posizioni sono per noi da rifiutare, perchè, come sappiamo il grado di naturalismo raggiungibile dalle arti dipende da fattori materiali e tecnici che non ne costituiscono in nessun modo l'essenza e il valore.

Contenuto e forma

Le due posizioni antagonistiche di cui si è discorso si superano facilmente coll'affermare quella vecchia verità, tanto spesso ripetuta, che nell'arte contenuto e forma si fondono e formano un tutto inscindibile. Tra le difficoltà mosse all'estetica di Croce va ricordato un articolo, più volte ripubblicato, di Lionello Venturi nel quale il critico torinese paragonava due coppie di opere di soggetto uguale, il *Martirio di Santo Stefano* di Gustavo Doré e del Francia e la *Cacciata dal Paradiso* di Gustavo Doré e di Michelangelo. Il ravvicinamento di quelle figurazioni, coll'evidente maggior valore artistico di quelle del Francia e del Michelangelo rispetto a quelle di Gustavo Doré serviva al Venturi a spezzare una lancia in pro della pura visibilità, sia pure come schema di comodo. Il disegnatore francese sarebbe un illustratore, i due grandi maestri due decoratori. E al di là della « fabula de affectibus » egli dopo aver proposto la « fabula de lineis et de coloribus » inclinava a vedere nei due maggiori artisti quello che Croce ha chiamato il *carattere di totalità* nelle opere d'arte. (*Nuovi saggi di Estetica*).

E' in un senso simile che la non peregrina proposizione che noi abbiamo fatto dell'opera d'arte: una visione del mondo, nata da complessi fattori storici, che si attua attraverso varie elaborazioni in una visione particolare, ma suggestiva, nella sua pregnanza di universali valori, viene a prendere il suo significato più pieno. La visione particolare sarà il soggetto inteso nel suo senso più stretto: cacciata dal Paradiso, martirio di Santo Stefano. Ma la visione del mondo di Francia e quella di Michelangelo non ci son date nella, diciamo pure se vogliamo *illustrazione*, del Doré tutto intento al particolare racconto che ci suggerisce.

Analogamente possiamo mettere a raffronto due poesie:

> *Dolce e chiara la notte e senza vento,*
> *E quieta sovra i tetti e in mezzo agli orti*
> *Posa la luna, e di lontan rivela*
> *Serena ogni montagna...*

e l'altra:

> *Guarda che bianca luna*
> *Guarda che notte azzurra*
> *Un'aura non sussurra*
> *Non tremola uno stel...*

Abbiamo due poeti, uno grandissimo ed uno piccolo piccolo, che dicono la stessa cosa: il soggetto di queste due strofe è quasi identico. Eppure non è chi non senta che, al di là della descrizione di quella quiete serale, c'è tutta la terribilità della natura e il dolore universale.

La graziosa strofetta del piccolo Vittorelli si esaurisce nel pettegolio dei due guarda guarda, con quel generico bianca, la frivolezza delle rime azzurra-sussurra e del tremolio: onomatopeie addirittura per esprimere dunque così vivamente qualche cosa (tremolii e mormorii) che *non ci sono;* nella scenografia da piccolo teatrino con colori a grandi contrasti, notte azzurra — bianca luna, niente di vero o di autentico oltre l'effusioncella del poeta in un mondo di passioncelle di dispettucci, augelletti, amoretti, ariuccie, tremolii, sussurri. E siamo lontanissimi dalla natura che condanna gli uomini: che mi fece all'affanno.

Nell'analisi ritmica proposta da Gino Ferretti dell'*Infinito* leopardiano vediamo diventare il primo verso decisamente Vittorelli con poche modificazioni:

Cara sempre mi fu questa collina

o D'Annunzio:

Caro sempre mi fu questo colle ermo.

Stesso *soggetto,* stessa visione particolare, ma ben diversa visione del mondo: graziosa e leziosa nel Vittorelli, sonora e insincera in D'Annunzio, sovrumanamente desolata in Leopardi.

Dov'è la poesia? Forse nel soggetto, nella *imitazione,* o nella forma? O non piuttosto, come tutti sanno e tutti in fin dei conti dicono nella somma di questi due precedenti che, si badi, esprimono « tutto l'umano destino, tutte le speranze, le illusioni, le gioie, le grandezze e le miserie umane » (Croce: « Il carattere di Totalità, etc. »).

Così noi possiamo convenire che l'analisi data dal Freud del *Mosè* di Michelangelo ci illumina particolarmente sul *soggetto,* ci dà la psicologia del grande personaggio Michelangiolesco, e possiamo anche ammettere che l'analisi formalistica che gli ha apposto Barna Occhini ci illumina circa il partito plastico trattone da Michelangelo; ma la più piena e sottile penetrazione dell'opera ci dovrà dare la visione del mondo del suo autore; quella che per altro è nella coscienza di tutti, che usano con un senso assai chiaro l'aggettivo michelangiolesco.

Al di là di quanto il poeta ci racconta e al di là del modo con cui ce lo racconta al di là, per dirla con Vitruvio del *quod significat* c'è il *quod significatur.* Che è l'essenza vera dell'arte.

La tecnica e i valori formali

Da quanto abbiamo detto resterà sufficientemente approfondito il concetto di tecnica come complesso di mezzi specifici di ogni singola opera colla quale essi fanno un corpo perfetto. La tecnica non può essere separata dalla creazione, estratta dalle opere, codificata, appresa, ripetuta, come vorrebbero i retori e i grammatici, che già cominciano a infuriare anche nel campo della cinematografia. Ripetendo il fenomeno ben conosciuto nella poesia che non si costruisce o produce in base a precetti linguistici o metrici. Per portare un esempio del Vossler, che da anni si è applicato a sfatare questi errori rispetto alla linguistica, diciamo, che sintatticamente più giusto:

Maître Corbeau perché sur un arbre,

perde enormemente di valore rispetto a:

Maître Corbeau sur un arbre perché.

« In virtù di un'inversione sintattica la posizione del corvo appare più alta ». (C. V. *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio;* Bari, 1907, pag. 227).

Anche la sopravvalutazione della *tecnica* è da mettere in conto dell'estetica dell'imitazione. In essa la tecnica, volta a fornire mezzi sempre più adeguati alla riproduzione della realtà, determinerebbe, nel suo progredire in questo senso, un progresso dell'arte.

Il Vasari infatti, per il pieno possesso raggiunto ai suoi tempi da parte dei pittori delle conoscenze anatomiche e della prospettiva, cioè di due strumenti atti a dare alla riproduzione pittorica dell'uomo e del mondo una maggior fedeltà, ha potuto credere allo sviluppo progressivo dell'arte, e considerare i suoi contemporanei, e magari anche se stesso, al culmine della perfezione artistica. Mentre oggi non c'è babbeo che non sappia che Giotto, Simone Martini, Giuliano da Rimini e Vitale da Bologna si mangiano a pranzo a cena e a colazione, per così dire, cioè sono artisticamente più in alto, di molti manieristi fiorentini del Cinquecento.

Nel capovolgimento della teoria è nato il *gusto dei primitivi,* in taluno, a dire il vero, non altrimenti motivato che da quella che un tempo appariva primitività e imperfezione tecnica e che col criterio inverso diverrebbe evoluta indifferenza al soggetto. Tanto è vero che

molto spesso oggi si confonde la loro grandezza colla balbuzie di qualche moderno babbilano. Mentre la maniera formale di quei *primitivi* è perfettamente adeguata alla visione trascendente che essi avevano del mondo.

Tuttavia non è accettabile la tesi crociana che nega la storia dell'arte pur essendo giustissimo aver sfatato gli illusori concetti di origini, sviluppo, decadenza dell'arte. Se si accetta che la vera essenza dell'arte sta nella visione del mondo, nel suo *carattere* di totalità, bisognerà respingere il criterio individualistico che pretende imporre limiti monografistici alla storia artistica e che considera per di più le opere come orti conchiusi, indipendenti e come monadi senza finestre. Opere che poi, esse stesse, andrebbero frantumate in parti positive e in parti negative, rifiutando queste e accettando quelle come stille preziose di liricità, nate da una puntualizzata ispirazione o illuminazione.

Il processo di creazione artistica comporta un complesso lavoro di elaborazione attraverso il quale il contenuto esterno, il soggetto e gli altri fattori pratici, si affinano e si consustanziano colla forma invenuta, che contiene la più profonda realtà spirituale, la significazione più vera: la pienezza del mondo dell'artista.

Soggetto, mezzi di espressione e mondo poetico l'artista non li trova certamente belli e fatti fuori di sè; ma bisogna pur ammettere che essi germinano in lui da tutta una serie di complessi e complicati fattori storici.

Se tanto è vero, comincia ad essere urgente un nuovo esame delle possibilità di una storia dell'arte; ed accettare che « i poeti, autonomo ognuno e raggiante di propria luce, vogliono esser pur veduti nelle costellazioni in cui naturalmente figurano all'occhio mortale, vogliono essere considerati » (Vossler, *Leopardi*).

Quando noi diciamo: poeti del dolce stil nuovo, laghisti inglesi, decadenti francesi, romanzieri russi dell'Ottocento, oppure pittura del Trecento, fiorentina, senese, riminese e, ormai anche bolognese o del Nord-Italia, non ci rifacciamo a qualche cosa di astratto o di puramente intellettualistico, ma a qualche cosa che già caratterizza e individua gli artisti per certi tratti, anche dal punto di vista più interno, comuni, o per lo meno interdipendenti e connessi. Non sarà certo per caso che nella Pittura Veneziana prevalga il colore e in quella fiorentina il disegno, che la *Divina Commedia* sia scritta in terzine, l'*Orlando* in ottave o che il Carducci abbia vagheggiato una metrica in cui i tempi riprendessero valore sull'accentazione. E nemmeno che Garrik ha creato

una maniera di recitazione che fu detta maniera inglese e che si distingueva benissimo da quella della Comédie Française e da quella della Comédie Italienne; e nemmeno ancora che esista nel cinematografo, una tendenza per il montaggio alla russa, o per la fotografia all'americana.

La possibilità di ritrovare il linguaggio proprio di ogni singolo autore ha, nella cosiddetta critica attribuzionistica, la sua più palese manifestazione; mentre porta all'altro metodo che vuol ignorare il complesso di precedenti e dati storici tutti gli errori di comprensione e di valutazione, e in particolare quelli delle attribuzioni sbagliate. Errori, sia detto tra parentisi, niente affatto caratteristici ed esclusivi delle arti figurative (nemmeno, come spesso si sente dire, della speculazione antiquaria costruita su di esse) ma di tutte le arti. I buoni intenditori sanno bene, per citare un esempio vicino e il primo che mi venga alla mente, che persino l'edizione Le Monnier delle poesie del Foscolo ne portò alcune che non gli spettavano affatto e che furono espunte, come suol dirsi, da Giuseppe Chiarini. Si pensi poi per la musica alle dotte e geniali revisioni e scoperte del Torrefranca.

Se chiedete a uno sventato di scuola media chi sia l'autore di questi versi:

Già vinta dell'Inferno era la pugna
E lo Spirto d'Abisso di partia
Vuota stringendo la terribil ugna,

egli vi dirà forse che è Dante; e vi dirà magari anche che è Leopardi l'autore di:

...e quella pace e questo
rifulger delle stelle
di tra i rami e le foglie
al mio irrequieto
animo comparavo...

Mentre queste non sono che le eleganti, e squisite se volete, esercitazioni di Vincenzo Monti e di Corrado Pavolini. Possibili solo per l'indifferenza e il formalismo dei due valenti letterati che le hanno confezionate.

Certo il piccolo ginnasiale che commettesse un così grossolano errore difficilmente ne intenderebbe la portata; come quei bempensanti che non si spiegano perchè il Dossena e il, diciamo coraggioso, autore delle *Memorie di un Fabbricante di Quadri Antichi*, I. F. Ioni non siano affatto degli artisti; perchè «un falso Ruysdael tanto più sembrerà

Ruysdael tanto meno varrà » nè perchè « un quadro creduto del Trecento, e perciò stimato da tutti un capolavoro, perderà buona parte del suo pregio se scoperto posteriore di un secolo alla data che gli si assegnava » (Petraccone, *Luca Giordano*, Napoli 1914, pag. 10).

EVOLUZIONE DELLE FORME

Non si deve credere che si possa rivestire un contenuto originale di forme già trovate; un'antica sapienza insegna che non si può mettere il vino nuovo nelle vecchie botti, ed è stato più volte contraddetto il canone estetico che proponeva:

Sur des pensers nouxeaux faisons des vers antiques

Anche se quel canone, dello Chenier, si è creduto talvolta applicato da veri poeti, il Foscolo, ad esempio, la cui poesia fu paragonata (Turri) ad un'anfora greca che contenga un'essenza moderna. Ma l'essenza moderna non può rispettare la fragile beltà della forma antica, come il tempo, nella poesia della Brunamonti, rispetta quella della tazza etrusca. Nei nuovissimi ritmi leopardiani la canzone petrarchesca si schiantava e ricreava totalmente diversa. Così Michelangelo da Cravaggio « con inaudita stravaganza » (Bellori) rifiutava di copiare le antiche statue e di studiare Raffaello, contentandosi di guardare i suoi straordinari zingari, bari, musici; e i coscienziosi Carracci, colle loro enormi accademie, non hanno certo diritti da far valere di fronte a quel prodigioso rivoluzionario di genio.

L'esperienza e la riflessione estetica ci dimostrano che esiste tuttavia, per materiale e ideale vicinanza, assai di frequente un mondo poetico affine in diversi artisti, e, in conseguenza di ciò, un simile impiego di mezzi espressivi; sì che si creano quelle parentele ideali che si conoscono nell'arte e che talvolta prendono addirittura la forma di vere e proprie scuole.

Uno stretto legame lega ogni artista al suo tempo, non in quanto egli ne sia o ne debba essere l'interpetre come spesso si dice e come spesso si pretende dagli artisti, ma per il suo preludere e anticipare il tempo prossimo; per questo gli artisti sono, il più delle volte, *inattuali*, per questo virtù viva spregiam lodiamo estinta, e per questo ancora i poeti si son chiamati talvolta *vati*. Questo legame col tempo degli artisti determina un evolvere della tecnica: abbiamo visto infatti dai primitivi al Vasari il mestiere della pittura arricchirsi di mezzi atti ad ottenere un maggior naturalismo. Ma quell'evoluzione formale, se è vero che la for-

ma è determinata dal contenuto e si adegua perfettamente ad essa, corrisponde all'evoluzione sociale, politica e filosofica. Nel caso Giotto è più grande del Vasari, ma la più ricca tecnica di questi corrisponde a un più moderno *pensiero*: un pensiero, come si sa bene, che dà all'uomo una più importante parte nel mondo mentre ne assegna una molto più limitata al trascendente. Che se poi un grande artista, il Beato Angelico ad esempio, se ne sta fermo alla mitologia cristiana e al mondo medioevale, negli impetuosi albori del rinascimento, egli apparirà un ritardato della tecnica in confronto a Masaccio, a Masolino a Piero e a quel Paolo Uccello, pazzo per la dolce prospettiva (anche se favoletta, la notizia vasariana « nasconde un po' di genuina *historia altera* » Schlosser, *Xenia*, Bari, 1938 pag. 87) al punto di dimenticare di andare a dormire con la moglie. E dinnanzi al Beato Angelico apparirà rinascimentale persino Giotto.

La personalità geniale ed enorme dell'artista non dovremo dunque più considerarla come una vètta, isolata assurdamente, come in un paesaggio lunare o come un'amba abissina, che sembri indipendente da un sistema di altipiani e di catene, ma come un punto di congiunzione che assomma i suoi precedenti e che si proietta nel futuro dei seguaci e dei successori.

Il mito delle partenogenesi artistiche è del tutto illusorio e i Valasquez e i Le Nain e i Rembrandt non sbucano fuori come funghi dopo la pioggia; la recente critica colla sua scoperta e rivalutazione del primo Seicento Italiano, per opera di Roberto Longhi, ha mostrato l'anello di congiunzione della pittura, che per tre secoli era stata tutta e solo italiana, col Nord e colla Spagna da dove è passata in Francia nei peintres de la realité fino all'ultima pagina gloriosa dell'impressionismo.

In certe recenti polemiche contro l'arte moderna e per l'italianità dell'arte non si è intesa, mi pare, la necessità di certi pittori, per riallacciarsi alla grande tradizione, di ripercorrere senza soluzione di continuità il cammino inverso.

COLLABORAZIONE ARTISTICA

« Una forte persona artistica » dunque sa crearsi attorno « quella congruenza di aspetti, che diviene poi, per diffusione, quasi uno spiro locale » (R. Longhi, *Officina Ferrarese,* Roma 1934 pag. 5).

Questo rapporto tra l'artista geniale e la sua scuola è indubbiamente una forma di collaborazione; e nel promotore naturalmente si fondono e si sommano lontani insegnamenti e lontane influenze. Un

moderno scrittore di case d'arte, il Lion, (*La filosofia dell'arte*, Milano, 1925) ha sostenuto una acuta, benchè non sistematica, teoria de l'arte, basata su sazi, tempi, strati e tessuti, che, a parte la bislacca terminologia, conferma in pieno questa tesi. L'arte dunque non solo può esser frutto di collaborazione, ma, almeno in questo più largo e indiretto senso, non può esserlo.

Se tanto è vero viene rimosso uno dei più frequenti ostacoli che si suole opporre al film e che vieterebbe di considerarlo arte e cadono le inutili ricerche, care a certe mentalità oltranzisticamente individualistiche, per definire l'autore del film. Ricerche, che affermando autore il regista, sboccano nella negazione dei valori fotografici, di recitazione, di soggetto, di dialogo, di scenografia, musica, etc. e non sono dunque giustificabili in alcun modo. (Vedi Consiglio, Collina, etc.).

A questa stregua la negazione non si capisce perchè non debba estendersi all'architettura (nel palazzo Farnese come è noto collaborarono Sangallo e Michelangelo) al teatro, all'opera, ed anche a quella pittura in cui un artista dipingeva le figure ed un altro il paesaggio di cui un esempio può essere *Il Doge Enrico Dandolo e i Crociati* nel quale collaborarono Carlo Saraceni e Giovanni Le Clerc (Palazzo Ducale di Venezia).

E non ci venga a dire il Collina che in ogni opera di collaborazione pittorica non si riesce ad identificare le parti spettanti alle due diverse mani, perchè in questo modo egli non solo non fa onore alla sua preparazione e alla sua capacità di critico ma, per di più afferma, contraddittoriamente alla sua stessa tesi, che in quelle opere si raggiunge una unità inscindibile. Unità che si raggiunge infatti anche se critici più acuti e più preparati sanno sempre distinguere i tratti spettanti alle persone artistiche collaboranti.

Contro questi individualisti si può opporre ancora quello che tempo fa scriveva, piuttosto pittorescamente, il Prezzolini (*Studi e Capricci su Mistici Tedeschi*, Firenze 1912, pag. 9) che un artista non dovrebbe mai dire « ho creato » ma « si è creato in me ». Verità che affermò anche il Gobetti quando (« *La Frusta Teatrale* » Torino 1921) intravvide la « storicità dell'immaginazione ».

La fusione di più tecniche

Non solo dunque l'ideale collaborazione, al di là degli spazi e dei tempi, ma anche l'immediata e diretta di più artisti è possibile per la

creazione di un'opera sola. Inoltre se l'arte è una e nella sua attuazione si sceglie, sia pure in seguito ad un complesso di fattori storici, che si concretano nelle sue intrinseche necessità, i mezzi che le convengono (Croce), nulla si oppone alla fusione di più tecniche quale si verifica nella scultura dipinta dei primitivi o nella scultopittura di Arkipenko e, per far esempi meno ostrogoti, nel non nuovo teatro e nel nuovissimo cinematografo.

E anche su questo punto possiamo citare l'autorità estetica, non certo sospetta di tiepido individualismo o di scarso rigorismo estetico, del Croce, il quale, nel suo già citato « Intorno alla illustrazione grafica di opere poetiche » afferma che poesia e illustrazione grafica possono fondersi e integrarsi a vicenda quando ci sia affinità e stretta collaborazione tra poeta e pittore, quando cioè essi tendano ad esprimere un mondo comune. Parole e illustrazione grafica in quel caso si completano e si integrano a vicenda e fanno un'opera sola.

Questo caso, per certe arti può considerarsi piuttosto eccezionale, ma per quelle alla cui formazione concorrano più tecniche, come il teatro e il cinematografo, è, e deve essere, la regola.

I formalisti, che hanno distinto le arti per la diversità dei loro mezzi espressivi e tecnici, tendono naturalmente a negare la possibilità della fusione di più tecniche. Ed ecco l'Arnheim farsi a negare, in un suo recente saggio (*Bianco e Nero*, A. II n. 8) il film sonoro per l'impossibilità in esso della fusione dell'immagine colla parola e con la musica. Impossibilità che, secondo lui mina tutto il teatro d'opera, che in un certo senso costituisce il precedente del fonofilm. Nell'opera la musica prevale sulla parola la quale dunque è inutile e addirittura dannosa, così come nel fonofilm l'immagine prevale sulla parola e sulla musica le quali sono dunque inutili e dannose. L'Arnheim però ammette che, talvolta, una perfetta fusione si è avuta, per esempio in Wagner, tra parola e musica; il che però basta alla nostra tesi, anche se egli si affretta ad aggiungere che però la fusione è una fusione di lirica e drammatica. Che sarà pure vero, come è vero che lirica e drammatica si fondono benissimo nella *Divina Commedia*, nel *Faust*, nell'*Amleto* e nel *Don Chisciotte* senza che questo ci permetta di inferirne una impurità di quei capolavori.

Che se poi si volesse cercare una simile fusione sul piano lirico, accettando questa non motivata ripresentazione dei *generi* già defenestrati (Croce) e che pure si potrebbero far riapparire (Gentile), aggiun-

giamo che, nella canzone, musica e parole si fondono sul piano lirico, come pure sul piano lirico si fondono, se vogliamo prendere un'opera, sia pure essa un po' sui generis, nel *Pierrot Lunaire* di Schönberg.

La vera e pretesa impurità del teatro

Che il teatro sia affetto da ineliminabile impurità ce l'ha dichiarato in tutte lettere un suo amatore appassionato, Silvio D'Amico (Maschere, Milano, 1921), il quale non si rassegna a considerare teatro lo spettacolo il cui valore sia solo figurativo e il testo serva solo come precedente artistico, canovaccio e pretesto; e che d'altro canto non si decide a considerare il teatro un genere letterario compiuto in sè e non bisognoso di alcuna integrazione scenica.

Il teatro che pretende di interpretare i testi e di riprodurli si dibatte in una contraddizione che la recente estetica ha messo in chiaro definitivamente adeguando gli spettacoli a *traduzioni* e a *variazioni* con tutto il loro torto riconosciuto ed anche, se si vuole, con tutta la loro pratica utilità. C'è chi preferisce leggere *I fatti di Enea* di Frate Guido da Pisa all'*Eneide*, ed è innegabile che, a certi bambini, quella lettura può servire come utile preliminare propedeutica per l'apprendimento della lingua dell'originale virgiliano. Benchè, diciamo pure, sia molto poco facile trovare degli *Amleti* rappresentati che stiano a quello scritto, che è il solo *Amleto* dell'arte, come la prosa del fraticello da Pisa sta al poema virgiliano.

Il teatro moderno poi, quello che considera i testi come pretesti per lo spettacolo, a parte qualche glorioso tentativo, sembra non incontrare il gusto dei pubblici impreparati e la sua labilità e i molti inconvenienti che limitano la sua diffusione, assai bene messi in luce nel primo capitolo de *L'Attore nel Film* di Pudovchin (Ed. di «Bianco e Nero») ne fanno spettacoli veramente d'eccezione. Essi vanno considerati come l'Abate Galiani voleva si considerassero le traduzioni, cioè dimenticandosi che esse son tali, dimenticando cioè l'esistenza di un testo originale. E la riesumazione di questa felice intuizione del prestigioso abatino settecentesco valga a contraddire ancora una volta chi crede che la negazione della possibilità del tradurre sia frutto cervellotico di una estetica moderna destinata a passare rapidamente. (D'Amico, *Il tramonto del grande attore*).

Questa forma di spettacolo, cosiddetto d'avanguardia, che si ricollega alla vecchia e gloriosa commedia dell'arte per la necessità, insista

nello spettacolo di oggi, di rendere a complessità della vita attuale, si è trovato, come io ho mostrato altrove con una certa copia di esempi (*L'attore cinematografico*, in « Bianco e Nero », anno I, N. 5) a competere e a rivaleggiare col cinematografo, per fare il che con qualche possibilità di successo deve ricorrere a palcoscenici girevoli, ascensori, illuminazioni speciali e infine alla collaborazione stessa col cinematografo. Il quale naturalmente finirà, se pure non si vuole ancora concedere che il processo è già avvenuto, e sia pure per motivi di pratica utilità, coll'assorbire la precedente più imperfetta forma teatrale.

Che il teatro interpetre abbia valore critico non può esser accettato in senso rigoroso; si tratterà tutt'al più di un vago atteggiamento critico con pretesa artistica: chi cercherebbe motivi critici per meglio intendere la *Gioconda* Leonardesca nella poesia che a quel quadro ha dedicato una volta D'Annunzio, nella quale si parla di paese irriguo, di essere ambiguo, di anima con e labbra, di labbra con un sorriso esiguo e di altre cose strane che qualcuno può tutt'al più scambiare per immagini poetiche, ma non certo per critica.

Ma già Oscar Wilde diceva che « non si fa arte da arte », e il Burkardt, citato tempo fa dal Croce (*Nuovi saggi di estetica*, Bari 1920) « Se si potesse ridare in parole quello che c'è di più profondo in un'opera d'arte, l'arte sarebbe superflua, e l'opera in questione se ne sarebbe potuta rimanere non costruita, non scolpita, non dipinta ».

La presunta meccanicità del cinematografo

La contraddizione in cui si dibatte il teatro alla quale s'è di sopra accennato, il cinematografo la elimina semplicemente per la sua stessa natura. Esso è immune dagli scogli dell'interpetrazione ed è libera ed autonoma creazione in tutte le sue fasi, che debbono essere considerate come successive elaborazioni della materia, compiute da un complesso collaborante al conseguimento dell'unità dell'opera.

Poichè abbiamo visto che niente si oppone ad un'arte in cui più tecniche convergano e che sia frutto di una plurale creazione, non rimane ormai che eliminare l'ultima e la più grossolana delle obbiezioni contro l'arte del film: quella che nasce dal fatto che esso si servirebbe di mezzi meccanici e tali quindi da non poter mai produrre arte.

Questa obbiezione nasce dall'equivoco del considerare macchine quelle che concorrono alla produzione del film: macchina da presa, apparecchi da registrazione sonora, macchinari di stampa e sviluppo. Ma

queste invece non sono *macchine*, sono *strumenti*: lungi cioè dall'avere automatismo e indipendenza, e lungi dall'asservire quindi a sè gli uomini che le manovrano, sono sempre soggetti alla volontà creatrice di essi.

È chiaro che una punzonatrice forerà la lamiera a intervalli di tempo uguali e in cerchi inesorabilmente equidistanti e della stessa grandezza: l'operaio che l'aziona non ha che da spostare una leva per metterla in moto e per arrestarla, e il suo intervento non determina affatto la qualità dei buchi. Così come la bullonatrice stampiglia, uno dietro l'altro, una serie di bulloni uguali, indipendentemente dall'intervento dell'uomo che la sorveglia. Venti uomini alla stessa macchina, come è naturale, produrranno un uguale lavoro. Ma venti uomini, muniti di una macchina da presa, che riprendano una stessa scena, daranno risultati diversissimi l'uno dall'altro a seconda delle loro diverse mentalità, stati d'animo, volontà, capacità espressive, intenzioni. La macchina da presa non è dunque una macchina e, se vogliamo, possiamo meglio chiamarla *camera*.

Piegata alla creatività dell'uomo la camera, come gli altri strumenti del film, è dunque in tutto equivalente alla stecca dello scultore e al pennello del pittore, come hanno già detto Giovannetti, Arnheim, Margadonna e molti altri.

Alla, piuttosto balorda, idea della meccanicità della *produzione* cinematografica si deve anche l'altro diffuso equivoco per il quale il cinematografo sarebbe una industria, un'arte industriale, o magari anche un'industria artistica. Queste sono idiozie di chi non sa che cosa sia arte e che crede ciecamente nell'*homo oeconomicus*, che è una strana astrazione secondo la quale gli uomini sono esseri unicamente fatti per produrre e scambiarsi prodotti. Secondo questa materialistica concezione ogni cosa vale, naturalmente, in proporzione all'utile che se ne può ricavare, misconoscendosi così tutti i valori ideali ed i valori artistici: così che il film diviene un prodotto industriale valutabile alla stregua di tutti gli altri e cioè secondo il profitto che se ne può ricavare.

Criterio che genera gravissime confusioni nell'apprezzamento delle opere è quello che domanda il giudizio al pubblico. Il quale spessissimo è e si dimostra migliore di quell'altra astrazione che è il pubblico nella convinzione dei produttori cinematografici i quali gli attribuiscono il peggior gusto e gli istinti più bassi.

Prodotto industriale era il film nei primissimi tempi della sua scoperta quando non aveva affatto l'autonomia espressiva che possiede

oggi e quando era spettacolo più che altro per la meraviglia tecnica di una così interessante applicazione del fenomeno della persistenza delle immagini nella retina che crea l'illusione del movimento alla proiezione di una serie di fotografie. In quanto tale, in quei primissimi anni di vita, il film veniva costruito nelle stesse fabbriche di proiettori come elemento indispensabile allo smercio di essi; e dunque neanche un prodotto, ma un sottoprodotto industriale (Cfr. Altenloh, *Zur Soziologie des Films*, Jena 1914).

Che il film sia un'arte e non un prodotto industriale è stato già sostenuto efficacemente altre volte (Cfr. Lebedef, *Vaprosi o spezifikie kino*, Mosca 1935; L. Chiarini, *Il Film è un'arte, il cinema è un'industria* in « Bianco e Nero », Roma 1938, II, 7) sì che non giova ulteriormente insisterci.

UMBERTO BARBARO

Organizzazione del noleggio film

GLI ORGANI CENTRALI DELLE GRANDI SOCIETÀ DI SFRUTTAMENTO FILM. — Le industrie cinematografiche più importanti profondono ingenti capitali nella produzione di ogni singolo film; non possono quindi fare affidamento su un recupero con lo sfruttamento nella sola Nazione di origine, ma debbono con ogni mezzo diffonderlo nel maggior numero di Paesi e tentare di ritrarne il massimo utile da ciascuno di essi. Lo sfruttamento delle pellicole cinematografiche edite dai più importanti stabilimenti mondiali si svolge perciò in un grandissimo numero di Nazioni e ne deriva di conseguenza la necessità di decentrare quanto più sia possibile quel complesso di operazioni che adatta ogni film al gusto specifico di ciascun popolo, lo rende a lui comprensibile, lo uniforma alle esigenze delle varie legislazioni, lo lancia con la pubblicità più appropriata e infine, per mezzo di più visioni successive, ne ricava il massimo utile possibile da ogni città, da ogni paese, grande o piccolo che sia. Per raggiungere quest'ultimo ed essenziale scopo, eliminando costosi intermediari, ogni grande società di sfruttamento di film, normalmente da essa stessa prodotti, inizia la divisione del lavoro dalle più alte cariche, di modo che, alle dipendenze di uno o più Amministratori o Presidenti e accanto ad un Direttore Generale della Produzione, troviamo un Direttore Generale per il Commercio (o per la Distribuzione, come dicono in America) e subito dopo un Direttore Generale per il Dipartimento Estero, a fianco di quello per il Commercio Nazionale. Alle sue dirette dipendenze svolgono il loro controllo direttivo altri Direttori preposti nei vari continenti al lavoro svolto in gruppi di Nazioni.

Di solito, per ragioni prevalentemente di carattere legislativo e di convenienza, per l'attività da svolgersi in ogni singola Nazione, si provvede alla costituzione di società nazionali che pur avendo carattere autonomo, dipendono pur sempre dai vari dirigenti ora ricordati e dai loro organi specialmente costituiti per il controllo dei vari rami tecnici, commerciali e amministrativi.

Tale è lo schema organizzativo delle grandi industrie cinematografiche, americane, per esempio; schema organizzativo che leggi emanate da alcune Nazioni a tutela della propria industria filmistica e del proprio fondo valutario, rendono talvolta di difficile o di impossibile attuazione. Non tutte le industrie cinematografiche richiedono però un ingranaggio così complesso per lo sfruttamento dei propri prodotti: non avrebbero nè i mezzi sufficienti, nè la convenienza di crearlo. La massima parte delle case produttrici di film non americane (e molte americane) basano il recupero delle spese sostenute per la produzione e il relativo utile sperato, sullo sfruttamento in profondità nella Nazione di origine e sulla cessione dei diritti di esclusività nelle altre Nazioni, oltre che sulle varie provvidenze istituite da diversi Governi ad incremento della propria produzione nazionale.

La cessione dei diritti di esclusività del film all'estero viene comunemente conclusa con organizzazioni di noleggio della Nazione acquirente e viene concordata sia a prezzo fermo proporzionale al valore commerciale (presunto) del film, all'importanza della zona per cui viene ceduto il diritto di sfruttamento e alla durata della cessione stessa, sia contro il pagamento di una percentuale che per lo più si aggira sul 50 o 60 % del ricavo ottenuto con il noleggio, dopo recuperate le spese di edizione necessarie per la programmazione del film nella zona di esclusività. I due sistemi possono pure fondersi mediante il pagamento di una percentuale, ma con la garanzia di un minimo equivalente o inferiore al prezzo fermo.

Le provvidenze istituite da diversi Stati a favore della produzione cinematografica nazionale sono di vario genere. Importantissime e lungimiranti quelle stabilite dal Governo Fascista che consistono in premi proporzionali agli incassi ottenuti nei cinematografi da ciascun film, in premi speciali per film di particolari qualità etiche e pregi artistici, in premi di esportazione proporzionali agli introiti ottenuti con le vendite all'estero, nell'esonero della tassa di doppiaggio per quattro film esteri.

Per quanto importanti e spesso essenziali possano essere i ricavi ottenuti con le vendite all'estero o per mezzo delle provvidenze legislative, la fonte normale, più diretta e anche più copiosa per il recupero delle spese di produzione resta pur sempre *il noleggio*. Alla sua organizzazione centrale e periferica vogliamo qui accennare.

LE SOCIETÀ NAZIONALI DI NOLEGGIO - LA SEDE CENTRALE. — Sia per lo sfruttamento di film di produzione nazionale, sia per lo sfruttamento

di film di produzione estera, viene abitualmente costituita una Società Anonima; essa mantiene generalmente una certa omogeneità nelle caratteristiche dei film in distribuzione i quali o sono prodotti dalla stessa o dalle stesse Case, o sono scelti con un criterio pressochè costante. La recente istituzione in Italia del Monopolio Pellicole Estere tende a rendere meno evidente tale caratteristica per quanto riguarda la distribuzione dei film esteri, ma d'altra parte si cerca invece di rafforzarla al massimo per quel che concerne la distribuzione della produzione nazionale. Comunque basta assai spesso l'indicazione della marca o del nome di una Società di distribuzione per dare un'idea abbastanza esatta della qualità e del genere di film che essa può offrire.

Quale responsabile di tali Società nazionali di sfruttamento troviamo di norma un Amministratore Delegato (o Unico), mentre a dirigere e coordinare il lavoro dei vari uffici e delle Agenzie è preposto un Direttore Generale, spesso coadiuvato da altro Direttore o Vice-Direttore. Talvolta invece è allo stesso Amministratore Delegato che oltre alla responsabilità insita nella carica, vien riservato anche il compito di dirigente materiale della Società.

L'opera che viene svolta presso la sede centrale di dette Società è direttiva, di controllo e di coordinamento dell'attività delle singole Agenzie; essa possiede per tale scopo documenti, registri e schede simili a quelli posseduti dalle varie Agenzie e perfettamente aggiornati con i dati e i duplicati che, come vedremo, le stesse Agenzie le inviano quotidianamente o settimanalmente. Essa ha in tal modo chiara in ogni istante la situazione di ciascuna Agenzia e può inoltre dedurne tutte quelle altre notizie di carattere generale che hanno somma importanza per una sana attività ed un'oculata amministrazione dell'organizzazione: il reddito ottenuto da quel dato film o da quel dato gruppo di film, l'abilità e attività dimostrata dal personale di una data Agenzia rispetto a quello delle altre, previsioni molto approssimate per il futuro etc. etc. Gli uffici propri della Sede Centrale sono i seguenti:

Ufficio noleggio: di carattere assolutamente direttivo delle attività delle Agenzie, vaglia, tra l'altro, le proposte di noleggio avanzate dalle singole Agenzie (commissioni di noleggio) dandone o meno la propria approvazione.

Appartengono a questo Ufficio con mansioni anche di controllo, uno o più ispettori che visitano assiduamente Agenzie e clienti.

Ufficio controllo noleggio: preordinato, come dice il nome, per il controllo dell'esatto adempimento da parte dei clienti degli obblighi assunti verso la Società, con lo scopo precipuo di richiamare l'attenzione dei vari Direttori d'Agenzia sulle eventuali inadempienze; per ciò possiede i dati di tutte le *commissioni di noleggio* (proposte dalle Agenzie e accettate dall'Ufficio Noleggio della Sede Centrale) trascritti in apposite schede scrupolosamente aggiornate secondo i dati inviati dalle Agenzie stesse e può in tal modo controllare l'esattezza delle operazioni di noleggio compiute da queste.

Ufficio contabilità: con lo scopo principale di accentrare la contabilità di tutta la Società e di controllare l'esattezza delle operazioni contabili dei vari Uffici della Sede Centrale e delle Agenzie; ad esso direttamente collegato sta l'*Ufficio Cassa* che accentra materialmente i vari incassi e, dietro regolari mandati dell'Ufficio Contabilità, provvede ai pagamenti e al reintegro dei fondi delle varie Agenzie.

Ufficio personale: predisposto alla disciplina di tutti gli impiegati e alle varie pratiche che li concerne.

Ufficio Legale: adibito alla composizione delle vertenze con i clienti (secondo i regolamenti corporativi) e alla tutela legale degli interessi della Società.

Ufficio Tecnico: coordinatore di tutte le operazioni di taglio, montaggio, traduzione, doppiaggio, stampa delle pellicole da distribuire, dirigendo e controllando inoltre la preparazione delle presentazioni e del materiale pubblicitario.

Ufficio Pubblicità: prepara articoli giornalistici, inserzioni, opuscoli, sceglie i bozzetti per gli affissi e per gli incartonamenti delle fotografie, studia le varie forme più appropriate per la divulgazione del nome della Società e per il lanciamento dei singoli film e interpreti.

Ufficio Pratiche: adibito alle relazioni con la Direzione Generale della Cinematografia, con gli altri Ministeri e, sopratutto, con la Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo (oggi anche con il Monopolio Pellicole Estere) per tutte le pratiche necessarie per i permessi d'importazione dei film, per la censura, etc.

Tali sono gli Uffici generalmente istituiti presso la Sede Centrale di un'importante Società nazionale di noleggio; l'attività direttamente atta

allo sfruttamento delle pellicole cinematografiche mediante il noleggio è tuttavia precipuamente svolta dalle varie *Agenzie* di cui accenneramo più diffusamente alla organizzazione interna.

LE AGENZIE DI NOLEGGIO. — In numero più o meno grande in relazione all'importanza della Nazione e alla potenzialità della Società vengono costituite le Agenzie di noleggio; in Italia, in linea di massima, esse variano da un minimo di otto ad un massimo di dodici e hanno sede nelle seguenti città, in ordine d'importanza: Milano, Roma, Napoli, Torino, Venezia o Padova, Bologna, Firenze, Genova, Trieste, Palermo o Catania, Bari, Ancona. Come dicemmo, il lavoro di queste Agenzie è subordinato alle direttive della Direzione Generale e, in particolare, dell'Ufficio Noleggio e al controllo sia dell'Ufficio Contabilità, sia dell'Ufficio Controllo Noleggio della Sede Centrale, per i due rami contabile e contrattuale.

A capo del personale dell'Agenzia e quale diretto responsabile del buon andamento dell'Agenzia stessa vi è un *Direttore*. Della *Direzione d'Agenzia* fa parte talvolta anche un vice-direttore e, quasi sempre, uno o più viaggiatori atti ad allacciare e, soprattutto, mantenere con frequenti visite, più strette relazioni d'affari con i clienti residenti fuori della città in cui ha sede l'Agenzia.

In sottordine esistono i seguenti uffici: *Ufficio programmazioni* che dà corso ai contratti stipulati, fissando di comune accordo con i vari clienti le date di proiezione per i film impegnati; a tale ufficio spetta pure il controllo dell'esatta osservanza delle clausole contrattuali sia da parte del Cliente, sia da parte dell'Agenzia stessa onde evitare perdite o richieste di danni per eventuali inadempienze.

Ufficio Contabilità: con l'incarico precipuo di spiccare le fatture relative ad ogni programmazione, curarne l'incasso direttamente o a mezzo dei viaggiatori e provvedere alla registrazione di tutte le operazioni contabili svolte dall'Agenzia.

Ufficio verifica: che provvede a riscontrare le condizioni materiali delle pellicole dopo ogni programmazione onde stabilire le responsabilità per eventuali guasti, ripararli e mantenere le copie nelle migliori condizioni.

Ufficio magazzino: per il controllo delle entrate, delle uscite e delle rimanenze delle copie e del materiale pubblicitario.

Ufficio spedizioni: per l'invio e il ritiro delle pellicole e del relativo materiale secondo le programmazioni confermate d'accordo con i vari clienti.

L'ATTIVITÀ DELL'AGENZIA - LE COMMISSIONI DI NOLEGGIO. — Primo necessario compito dell'Agenzia è quello di stipulare i contratti con gli esercenti di cinematografi situati nella zona di sua competenza; non esiste alcuna base precisa per la stipulazione di tali contratti: la determinazione di ogni singolo impegno scaturisce da una vera e propria contrattazione tra il Direttore d'Agenzia (o il Vice-Direttore o i viaggiatori) e l'esercente del locale e il prezzo di ogni film, a parte fattori di abilità personale, varia a seconda della qualità del soggetto, dell'importanza della piazza, della capacità del locale, dell'ordine di visione (prima, seconda, terza visione della piazza o del rione), dei prezzi d'ingresso del locale, del numero dei locali in concorrenza sulla piazza, del numero dei locali (circuito) di proprietà dello stesso esercente, del numero di giorni di tenitura del film, del numero di film contemporaneamente contrattati e di quelli disponibili, propri e di altre Case concorrenti, etc. etc. Raggiunto l'accordo di massima si viene alla compilazione della *commissione di noleggio* in moduli allo scopo preordinati, sotto la forma di lettera di proposta (o di conferimento) da parte del cliente e di accettazione (o di conferma) da parte del noleggiatore. Con tale *commissione di noleggio* (sottoposta a marca di bollo da L. 1 nel solo foglio di accettazione mentre il noleggiatore s'impegna di consegnare entro un dato periodo, un certo numero di film esattamente specificati, l'esercente garantisce il loro espletamento regolare nel locale gestito e unicamente in quello, contro corresponsione di un prezzo fisso stabilito o di una percentuale sull'incasso ottenuto con la programmazione di ciascun film (generalmente sull'incasso lordo, detrattane la tassa erariale, il costo del film LUCE, i piccoli diritti musicali ed, eventualmente, le spese di varietà e orchestra). A questo fine nelle *commissioni di noleggio* vengono stabiliti, in tutto o in parte, i seguenti dati.

1) Cinematografo (o cinematografi) in cui i film debbono essere programmati;

2) Ordine della visione (prima, seconda, terza... visione) in cui sarà proiettato ciascun film nella città o (se questa è molto grande) nel rione in cui il locale ha sede;

3) Titoli dei film contrattati;

4) Numero dei giorni in cui ciascun film può o deve essere tenuto in programmazione; tale numero di giorni di programmazione è un massimo per i film a prezzo fisso, un minimo per quelli a percentuale e in questo secondo caso si deve specificare se nei giorni di visioni deve essere compreso uno o più festivi;

5) Prezzo o percentuale di ciascun film;

6) Indicazione della cifra di decadenza per i film a percentuale, ossia indicazione della cifra d'incasso del locale nell'ultimo giorno feriale di programmazione contrattuale, superando la quale la programmazione deve continuare fino al raggiungimento di un incasso minore a quello stabilito per la decadenza;

7) Sempre per i film a percentuale, valutazione del debito liquido, ossia cifra indicativa del valore presumibile di ciascun film per il passaggio contrattato, in previsione di còntroversie o inadempienze;

8) Sistema di computo delle eventuali spese di varietà (al costo, detraendo il 25% dell'incasso netto o diminuendo del 10% la percentuale di noleggio) per i film a percentuale;

9) Termine entro il quale dovranno essere espletate tutte le programmazioni;

10) Quantitativo minimo di programmazioni mensili o altri vincoli riguardanti la regolarità delle visioni nel caso che il numero di film contrattato sia abbastanza rilevante;

11) Prezzo del materiale pubblicitario;

12) Cauzione eventualmente versata dall'esercente a garanzia del completo espletamento della commissione e dell'osservanza di tutti gli altri impegni da lui assunti con la stessa;

13) Formalità di pagamento;

14) Condizioni generali di noleggio riguardanti le variazioni dei titoli dei film, la loro eventuale sostituzione con altri per causa di forza maggiore, le spese di trasporto, le proroghe alla scadenza della commissione, la proprietà dei film, le condizioni degli impianti di proiezione e sonori del locale, le restituzioni delle copie, le responsabilità per il danneggiamento o la distruzione dei film e, in generale, tutte le altre responsabilità del'esercente, non previste o non esattamente specificate dalle norme del contratto tipo di noleggio per le pellicole cinematografiche.

Le *commissioni di noleggio* vengono generalmente stillate in quattro copie, su stampati preordinati allo scopo: una di queste (proposta), con la firma dell'esercente viene archiviata dalla Sede Centrale, un'altra (accettazione) con la firma di uno o due dirigenti della Sede Centrale della Casa noleggiatrice (poichè la commissione ha di solito una clausola sospensiva « salvo approvazione della Sede Centrale ») e munita di marca da bollo da L. 1, viene restituita al Cliente, una terza, senza alcuna firma, resta pure al Cliente quale pro memoria per il periodo che intercorre tra la consegna del modulo da lui firmato e la restituzione di quello firmato dalla Società; la quarta infine, pure senza firma alcuna, resta all'Agenzia che, servitasene per le varie scritturazioni, la inserisce nel « dossier » del cliente; in quest'ultima vengono annotate tutte le informazioni possibili sulla piazza, sugli altri locali concorrenti, su quello del cliente e sul cliente stesso, con un riepilogo dei precedenti rapporti avuti con il locale; tali informazioni vengono comunicate anche alla Sede Centrale.

Stipulata la *commissione di noleggio*, firmata dall'esercente e accettata dalla Sede Centrale, si iniziano le operazioni interne volte a dar corso e far rispettare gli impegni assunti dalle due parti. Innanzi tutto l'Ufficio programmazioni prepara la scheda per il nuovo cliente o, se cliente questi è già, completa quella esistente.

La *scheda clienti* è la base di tutte le operazioni che si susseguono in ordine di tempo con il cliente stesso e dà ad ogni istante l'esatta visione della sua situazione in relazione all'espletamento più o meno regolare della commissione di noleggio. Le clausole della commissione, l'elenco dei film, il loro prezzo vengono trascritti su tali apposite schede (Vedi esemplare) le quali portano pure diverse colonne che verranno riempite a mano a mano che le relazioni con il cliente procedono, rilevando le date di programmazione fissate e quelle mantenute, il numero d'ordine, la data e l'importo delle fatture spiccate, gli eventuali sconti concessi per particolari ragioni (cancellando a penna la primitiva cifra e riscrivendo in rosso la nuova), la data dell'avvenuto pagamento, etc. In un casellario che comunemente viene posto subito dopo l'intestazione della scheda, viene annotato il numero di programmazioni espletate ogni mese, in modo da poter più rapidamente controllare la regolarità del cliente nel mantenimento dei propri impegni. Per le piazze più importanti ove vengono programmate più visioni consecutive, si usa talvolta, in luogo della scheda clienti, tenere una scheda di prima, seconda, terza visione e allora, in apposita colonna, mediante numeri o lettere di

riferimento, viene specificato in quale locale ciascun film deve essere espletato tra quelli elencati nell'intestazione.

PROGRAMMAZIONE. — Firmate vicendevolmente, come detto, le *commissioni di noleggio*, depositata l'eventuale cauzione, preparata la scheda, possono senz'altro iniziarsi le programmàzioni. A richiesta del cliente o sollecitate dall'Agenzia, vengono di comune accordo fissate una o più date di programmazione che vengono poi confermate per iscritto dall'Agenzia, su apposito modulo stillato in quattro copie dal programmista sulla base delle iscrizioni della scheda clienti: due di queste copie vengono inviate rispettivamente all'Ufficio Controllo e all'Ufficio Contabilità della Sede Centrale, una viene consegnata al cliente, mentre la quarta serve per le varie registrazioni dell'Agenzia, dopo le quali viene inserita nel dossier del cliente. Le registrazioni sono di due specie: contabile e programmistica, coordinate tuttavia a vicenda. Riempita convenientemente, sulla scorta della scheda clienti, il modulo « *Conferma di data di programmazione* » con i dati essenziali della programmazione, le date del suo inizio, del suo termine, della spedizione o consegna della copia e del suo ritorno all'Agenzia e con l'indicazione eventuale del mezzo di trasporto (corriere, bagaglio, etc.), l'Ufficio Programmazioni annota *in matita* nell'apposita colonna della *scheda clienti*, la data d'inizio della programmazione, quindi compie la relativa scritturazione sul « *libro programmazioni* »*:* Questo consiste in un registro che può avere varie forme, ma il cui tipo forse più pratico (Vedi esemplare) è composto di fogli mobili, matrici e intercalari; sulle matrici (di formato più allungato degli intercalari) vengono scritti, in colonne diverse, occupando una riga per ogni copia in dotazione, i titoli dei film, i dati principali ad esso pertinenti, le condizioni di ciascuna copia, il materiale pubblicità in magazzino per ciascun film, etc... A tale matrice corrispondono quattro o cinque fogli intercalari con trentuna colonna che vengono poi distinte, con una riga rossa di separazione, in settimane (eliminando i giorni del mese eventualmente eccedenti); si sottolineano inoltre con matita colorata, le date corrispondenti a giorni festivi. In corrispondenza al titolo del film e alla copia (se sono più d'una) che si è stabilito di consegnare e a partire dalla colonna della data d'inizio della programmazione, và scritto il nome della città e del cinema in modo che essi comprendano esattamente i giorni spettanti per la visione. Nella colonna del giorno in cui il film va spedito o consegnato si pone un « *S* », e un « *R* » in quella della giornata in cui esso deve essere restituito; tutte

queste scritturazioni vanno fatte in matita per consentire eventuali correzioni.

Il *libro programmazioni* ha lo scopo di assicurare che la stessa copia non venga fissata per due visioni contemporaneamente, di controllare che l'ordine di visione stabilito per le principali piazze venga mantenuto e di rammentare al momento opportuno le spedizioni o le consegne da effettuarsi in ciascupna giornata. La stessa copia del modulo « *conferma di data di programmazione* » è di base all'ufficio contabilità per redigere il « *Giornale settimanale* » il quale consiste in un semplice registro a più colonne (vedi esemplare) con un foglio per settimana; ogni foglio cioè racchiude tutti i dati relativi a tutte le programmazioni (una per riga) che hanno inizio nella settimana da esso considerata; alcune colonne a destra del foglio restano in bianco fino alla spedizione e alla conseguente fatturazione delle singole programmazioni.

Fino ad ora abbiamo descritto il materiale per le registrazioni di maggior importanza per l'attività dell'Agenzia; accenneremo ora a quanto *praticamente* avviene per ciascuna programmazione già confermata: Ogni mattina l'ufficio programmazioni esamina sul *libro programmazioni* quali film debbono essere ritirati o spediti nella giornata stessa; scorrendo la colonna propria della giornata in ciascun intercalare per ogni « S » che incontra e che spunta con una mattia colorata, redige immediatamente un « *buono d'uscita* » in quattro copie. Una delle copie del buono d'uscita viene posta in uno speciale « dossier » con 31 divisorî numerati a rubrica, nel foglio proprio della data in cui è atteso il ritorno del film (« R » del libro programmazioni); le altre tre copie vengono consegnate dal programmista al contabile il quale a sua volta controlla i buoni con i dati posti a suo tempo sul giornale settimanale rettificando immediatamente qualsiasi differenza o riparando le omissioni e trascrivendo sul *giornale settimanale* il numero del *buono d'uscita* di cui consegna tutte le tre copie, appena controllato, al magazziniere. Questi trascrive gli estremi del *buono d'uscita* sulla « *scheda copia* » pertinente alla copia del film che deve effettuare la programmazione e inserirà detta scheda in un casellario diviso per i giorni del mese, in corrispondenza della data di ritorno della copia, similmente a quanto già fece il programmista con la copia del *buono d'uscita* in sue mani. Il magazziniere stesso conserva una delle copie del *buono d'uscita,* unirà l'altra al film da consegnare o spedire e restituirà la terza al contabile dopo avervi annotato le eventuali spese di spedizione.

La « *scheda copia* » che abbiamo nominato e di cui se ne redige una per ogni copia in dotazione all'Agenzia, ha lo scopo di lasciare annotazione di ogni passaggio (uno per riga) effettuato dalla copia stessa e delle condizioni materiali di ciascuna parte e della copia in generale dopo ogni programmazione (Vedi Ufficio Verifica).

FATTURAZIONE — Il contabile ricevendo una delle copie del *buono d'uscita* dal magazziniere ha la certezza che la programmazione fissata è stata regolarmente ritirata o spedita: infatti il magazziniere o avrà fatto apporre in essa la firma di colui a cui il materiale è stato consegnato, oppure vi avrà allegato lo scontrino di spedizione. In base a tale buono il contabile inscrive nelle apposite colonne del *giornale settimanale* l'importo della spedizione, la quota d'assicurazione a carico del cliente, le spese d'imballo e l'importo dei bolli fattura; in base a tali annotazioni si redigono giorno per giorno le singole *fatture*. Il numero d'ordine e l'importo di ogni fattura redatta si annota sia sul *giornale settimanale* sia sulla *scheda clienti* ove il contabile scriverà nel contempo *in penna* la data di programmazione dapprima annotata in matita dal programmista all'atto della conferma della programmazione. Ogni *fattura* si redige in tre copie di cui una s'invia al cliente (originale bollato), una s'invia all'Ufficio Contabilità della Sede Centrale (il quale provvede a farla vistare ed annotare dall'Ufficio Controllo Noleggio) e la terza viene conservata dall'Agenzia stessa dopo averne trascritto il credito derivante in dare del « *libro conti correnti clienti* », mastro regolarmente bollato.

MODIFICAZIONE DELLA PROGRAMMAZIONE. — Sia che il cliente richieda una modificazione nelle date di programmazione già confermate, sia che la copia non venga ritirata, occorre redigere uno speciale modulo in tre copie (per l'Ufficio Controllo Noleggio, per l'Ufficio Contabilità della Sede Centrale e per l'Agenzia) onde modificare od annullare le scritturazioni fatte sul *libro programmazioni*, sul *giornale settimanale* e sulla *scheda clienti*: nel primo, annotato a matita, si cancella semplicemente la prima scritturazione rinnovandola eventualmente nelle colonne corrispondenti alla nuova data di programmazione; nel giornale settimanale si cancella con una riga rossa la precedente annotazione rinnovandola, in caso si conosca la nuova data, nel foglio che racchiude la settimana in cui tale nuova programmazione avrà inizio; nella scheda

clienti in cui la data è scritta in matita, si cancella come nel libro programmazioni, tornando a scrivere, sempre in matita, la nuova data, se nota.

PAGAMENTI. — Di mano in mano che le fatture vengono saldate, se ne inscrive l'accreditamento al cliente nel *libro conto correnti clienti*, mentre sul « *libro incassi* » (con copia da staccarsi ed inviarsi alla Sede Centrale) si annotano in ordine cronologico i vari versamenti ottenuti, specificando le fatture saldate e il conto del cliente accreditato; il totale settimanalmente risultante da questo libro deve corrispondere alla rimessa settimanale da inviarsi alla Sede Centrale. Sulla *scheda clienti* si prende nota degli avvenuti pagamenti in corrispondenza delle programmazioni a cui si riferiscono e limitatamente a quelli effettuati a saldo di noleggi (non, per esempio, quelli in pagamento di materiale pubblicitario od altro).

RITORNO DELLE COPIE. — All'atto della restituzione della copia e del materiale pubblicità dopo la programmazione, il magazziniere ne prende nota sul « *Rapporto giornaliero entrata magazzino*, toglie la *scheda Copia* dal casellario in cui era stata posta (giorno di ritorno) e la consegna all'Ufficio Verifica Film per le annotazioni da farsi in essa, relativamente alle condizioni della copia. Seralmente il « *Rapporto* » viene trasmesso al programmista il quale toglie il buono d'uscita pertinente alla copia ritornata, dal dossier cronologico e l'annulla; lo stesso rapporto viene quindi passato al contabile per gli addebiti relativi al materiale pubblicità, come vedremo.

Tanto il programmista che il magazziniere tolgono rispettivamente il buono d'uscita e la scheda delle copie non debitamente ritornate, dal dossier e dal casellario in corrispondenza alla data del giorno dell'operazione e li passano alla data successiva; per maggior sicurezza il magazziniere passa al programmista elenco di tali mancati ritorni e questi provvede gli opportuni solleciti o fa spiccare dal contabile eventuale fattura supplettiva per prolungata programmazione dei film a prezzo fisso.

MATERIALE PUBBLICITÀ. — Assieme alla copia o in antecedenza viene inviato al cliente il materiale pubblicitario necessario per il lanciamento della visione. D'accordo con il cliente circa il quantitativo da

inviarsi, il programmista prepara un « *buono d'uscita* » particolare in tre copie per tale pubblicità da spedirsi o consegnarsi nella giornata; mentre trattiene una di tali copie, consegna la seconda al contabile e la terza al magazziniere. Questi prepara seralmente un « *Rapporto giornaliero uscite Magazzino* », elenco del materiale pubblicitario consegnato o spedito nella giornata in base a detti buoni (che si fa firmare per ricevuta o in cui annota gli estremi dello scontrino di spedizione) e ne registra l'uscita nel « *libro magazzino* ». Il *libro magazzino* ha diverse pagine dedicate a ciascun film in cui, inizialmente e in pagine diverse vengono annotate le dotazioni di ogni singolo materiale pubblicità (Affissi, fotografie, ingrandimenti, diapositive, presentazioni, brochures, clichés, etc.) avute dall'Agenzia e quindi, di seguito, tutte le entrate (in nero) e le uscite (in rosso) avvenute giornalmente. Il « *Rapporto giornaliero uscite Magazzino* », viene consegnato al contabile il quale lo confronta con il buono in sue mani e registra il materiale consegnato in altro *libro pubblicità clienti* con una o più pagine dedicate a ciascun cliente. Sempre sera per sera, il magazziniere prepara anche, come visto, il *rapporto giornaliero entrate magazzino* che, dopo aver preso nota del materiale rientrato nel *libro magazzino*, consegna, come sappiamo, al programmista per il riscontro delle copie ritornate; questi a sua volta lo passa al contabile il quale provvede a fare le opportune registrazioni nel *libro pubblicità clienti*, staccando poi fattura e addebitando il conto corrente clienti del materiale non restituito.

Il materiale addebitato viene segnato nel detto *libro pubblicità* come se fosse stato restituito; le fatture per il materiale pubblicitario sono generalmente diverse da quelle per il pagamento dei noleggi. Gli scontrini bagaglio consegnati dal magazziniere vengono spediti ai vari clienti a cura del contabile, sia per il materiale pubblicitario che per le copie.

LIBRO SFRUTTAMENTO FILM. — Per avere un'esatta visione del rendimento di ciascun film e dell'espletamento regolare delle commissioni ad esso pertinenti viene compilato tale libro in cui, per ogni film, viene annotato dal programmista nella facciata di sinistra l'importo ad esso assegnato in ogni commissione di noleggio e dal contabile, nella facciata di destra, l'importo relativo al solo noleggio (senza spese ed accessori) mano a mano che esso viene fatturato. Un completo espletamento di tutte le commissioni di noleggio stipulate deve dare totali eguali in entrambe le facciate. Da tale libro risultano anche il numero dei passaggi

commissionati e quelli effettuati da ciascun film. Per le eventuali riduzioni concesse ai clienti, nella facciata di sinistra si cancella con una riga il prezzo segnato e si annota in rosso il nuovo prezzo; per gli annullamenti vengono cancellati sempre nella facciata sinistra i dati relativi alla commissione.

VISIONI A PERCENTUALE. — Per i film a percentuale, nel *libro sfruttamento film*, il programmista lascia lo spazio dedicato all'importo del noleggio in bianco e il contabile lo segna su entrambe le facciate all'atto della fatturazione. I calcoli per conoscere la somma spettante al noleggio per i film a percentuale vengono eseguiti sui dati del bordereaux redatto dall'esercente e controllato dall'Agente della Società degli Autori ed Editori che esige, in base a tale documento, anche la tassa erariale sugli spettacoli. Da tale bordereau, che viene poi inviato alla sede centrale per un ulteriore controllo dei calcoli, risultano la quantità dei biglietti venduti per ogni ordine di posto e il numero d'ordine del primo e dell'ultimo biglietto venduto, i prezzi dei posti, la tassa erariale ad essi applicabile, il costo del film Luce, l'importo dei Piccoli Diritti Musicali, ecc. Per le visioni a percentuale più importanti, la casa noleggiatrice concorre spesso in proprio al lanciamento del film. Essendo il bordereau, come detto, sotto il controllo diretto della Società degli Autori, dovrebbe rispondere esattamente a verità; tuttavia un controllo supplettivo spetta pure alla Società noleggiatrice, soprattutto per evitare che i biglietti venduti nel primo o nell'ultimo giorno di programmazione vengano caricati a favore del film precedente o seguente con vantaggio dell'esercente qualora questo sia a prezzo fisso o con percentuale minore di quello considerato.

LIBRO CASSA. — Tutte le spese sostenute dall'Agenzia (a cui è assegnato un fondo al quale unicamente deve attingere), vengono annotate nel *libro cassa*, numerato e bollato; questo generalmente porta a destra l'indicazione della causale del pagamento e una colonna per gli importi e quindi, di seguito, altre colonne dove l'importo totale viene riportato o diviso tra le varie voci (stipendi, diarie, affitto, postali, trasporti, assicurazioni, ecc.). Copia di ciascun foglio viene inviato assieme alle pezze d'appoggio all'Ufficio Contabilità della Sede Centrale per il controllo e la registrazione sul mastro e sugli altri libri contabili della Società.

SCHEDA CLIENTI

PIAZZA .... CINEMA .... CLIENTE ....

Popolazione .... Visione .... Locali su Piazza .... Locali per questa visione ....

Incassi giorn. da L. .... Capacità posti .... Ordini di posti .... Prezzi ....

a L. .... Programmi settim. N. .... Spettacoli giorn. N. .... Aperto giorn. .... per sett.

Varietà .... Spese giornaliere del locale L. ....

Note ....

....

Commissione N. .... per .... film - Programmaz. mensile film .... Media L. .... Inizio .... Scadenza ....

Commissione N. .... per .... film - Programmaz. mensile film .... Media L. .... Inizio .... Scadenza ....

Commissione N. .... per .... film - Programmaz. mensile film .... Media L. .... Inizio .... Scadenza ....

Film espletati mensilmente

G.	F.	M.	A.	M.	G.	L.	A.	S.	O.	N.	D.	G.	F.	M.	A.	M.	G.	L.	A.	S.	O.	N.	D.

TITOLO DEL FILM	COMMISSIONE				%	PROGRAMMATO IL	INCASSO LORDO DEL LOCALE	FATTURA		PAGAMENTI	
	N.	TENITURA E FESTIVI	SCADENZA	PREZZO FISSO 0 %				N.	IMPORTO	DATA	IMPORTO

(*N.B.* — Il retro della scheda è lasciato in bianco per l'annotazione delle visite fatte dal o al cliente e di tutto quanto è interessante sapere sul cliente stesso (dissidi, agevolazioni, protesti cambiari e sul locale).

GIORNALE SETTIMANALE

Settimana dal .... *al* ....

N. della Conferma di programmazione	TITOLO DEL FILM	CINEMA	CITTÀ	ESERCENTE	TENITURA	INIZIO	%	PREZZO FISSO O PERCENTUALE	ASSICURAZIONE INCENDI	SPESE DI SPEDIZIONE	IMBALLO E VARIE	N. FATTURA E TOTALE FATTURATO		N. BUONO USCITA

(*N.B.* — Tutte le programmazioni indistintamente vengono annotate nel foglio della settimana in cui esse hanno inizio. Quelle a percentuale che terminano in una settimana successiva a quella in cui ebbero inizio, vengono *riportate* nel foglio relativo a quest'ultima settimana in cui si verrà a conoscere la percentuale spettante per il noleggio. In tal caso si tirerà una riga rossa al posto dei dati non conosciuti nel foglio della settimana in cui la programmazione ha avuto inizio e si riporteranno tutti i dati già in esso annotati N. del buono d'uscita, Spesa di spedizione, etc.).

VERIFICA COPIE. — Non appena una copia ritorna dopo qualche programmazione, il magazziniere la passa, assieme alla presentazione e alla sua scheda-copia, all'Ufficio Verifica che la esamina attentamente parte per parte, rifacendo le giunte mal fatte, rinforzando la perforazione dove ciò necessita e accomodandone in generale tutti i guasti riscontrati. Delle condizioni di ciascuna parte e della copia in generale ne prende nota in apposite colonne della scheda-copia, segnalando a mezzo di speciali segni convenzionali i principali difetti (forzature, rigature, spizzature ecc.) riscontrati in ciascuna parte. La scheda così completata viene restituita al magazziniere che la ripone nel suo schedario nello spazio riservato alle copie che si trovano in magazzino. Lo stesso Ufficio Verifica annota le condizioni della copia in un modulo (« *statino* ») che rinchiude nella scatole della prima parte della copia verificata.

CONTROLLO DELLA SEDE CENTRALE. — Il controllo della Sede Centrale sulle operazioni delle varie Agenzie, oltre che con le ispezioni dei funzionari amministrativi e di noleggio a ciò adibiti e a mezzo dei duplicati ad essa, come accennato, inviati periodicamente o giornalmente, si esplica pure con speciali moduli riassuntivi redatti e inviati settimanalmente dalle singole Agenzie. Assieme al foglio del *libro incassi*, per esempio, viene spedito un *saldo conto clienti* in cui vengono annotati tutti gli scoperti delle partite dei vari clienti divisi secondo la loro anzianità (sotto i 30 giorni, sopra i 30, 60, 90) e il *riassunto fatturazioni settimanali*, elenco delle fatture emesse nella settimana. Il totale dei crediti della settimana precedente, più il totale del fatturato, meno gli incassi ottenuti nella settimana deve naturalmente risultare eguale al totale del saldo conto clienti. La Sede Centrale invia poi saltuariamente degli estratti conto ai clienti con preghiera di notificare direttamente alla Sede Centrale stessa le eventuali contestazioni.

Quanto sopra descritto riassume uno dei metodi in uso per lo svolgimento delle operazioni di noleggio; naturalmente tale metodo non è standardizzato e ogni Casa ha il suo proprio sistema che però poggia sulle medesime basi e sugli stessi principi generali.

Chiuderemo queste note sull'organizzazione di un'impresa di noleggio con qualche dato, per quanto molto approssimativo, sul ritmo del noleggio in Italia e sulle vaghe previsioni che se ne possono trarre.

REDDITO DELLO SFRUTTAMENTO FILM. — È ovvio che non tutte le Agenzie possono ritrarre dalla propria zona lo stesso reddito; esso dipende dall'estensione del territorio, dalla densità della sua popolazione, dall'importanza dei centri in esso esistenti, dal numero e distanza degli agglomerati, dal numero dei cinematografi, dalla categoria a cui essi appartengono, ecc., oltre che dalla maggiore o minore tendenza della popolazione verso lo spettacolo cinematografico in confronto di altri generi di divertimento: in Italia il reddito delle varie zone cinematografiche può presumersi, grosso modo, basato sulle seguenti percentuali: Piemonte 10/11 %, Liguria 8 %, Lombardia 17/18 %, Veneto e Alto Adige (senza il Friuli) 9/10 %, Venezia Giulia, Friuli e Zara 5/6 %, Emilia 9/10 %, Toscana 9 %, Lazio, Marche, Umbria, Abruzzi e Molise, Sardegna 15 %, Campania e Calabria 6/7 %, Puglie e Lucania 4 %, Sicilia 4/5%.

Molto più incerto è poter dare un indizio sul progredire del reddito con il maturarsi dello sfruttamento dipendendo questo da molteplici fattori tra cui la qualità del film, l'epoca dell'inizio del suo sfruttamento, il lanciamento che ne è stato fatto, la giusta previsione fatta dal noleggiatore sul favore che il film avrebbe incontrato presso il pubblico, il numero delle copie in circolazione, ecc. Ad ogni modo sul totale sfruttamento in quattro o cinque anni di noleggio (senza tener calcolo delle eventuali riedizioni) l'esperienza indica le percentuali molto approssimative che qui riportiamo: il reddito totale della prima visione nelle dieci principali città d'Italia (Torino, Genova, Milano, Veneza, Trieste, Bologna, Firenze, Roma, Napoli e Palermo) rappresenta il 16/20 % del reddito complessivo del film se le prime visioni anzidette hanno reso più di L. 100.000, il 10/16 % se hanno reso dalle L. 30.000 alle lire 100.000 e il 5/10 % se tali prime visioni sono state tanto deficienti da non raggiungere neppure le L. 30.000. Con il progredire invece dello sfruttamento, per i film usciti nel periodo Ottobre-Febbraio, dette percentuali possono essere le seguenti: dopo il terzo mese di noleggio, dal 20 % del reddito finale per i film mediocri o adatti in special modo per visioni secondarie, al 45 % per i film ottimi e con rilevante numero di copie (18 o 20 almeno) in circolazione. Dopo il sesto mese di noleggio, dal 35 % per i film mediocri, al 60 % per quelli ottimi. Dopo un anno di noleggio, dal 70 % per i film mediocri, all'80 % per gli ottimi.

Abbiamo insistito sulla precarietà dei dati di sfruttamento sopra riportati e ne abbiamo accennato le cause principali; tra queste la più aleatoria e forse la più importante è data dalla previsione più o meno

esatta sull'accoglienza che il pubblico avrebbe fatto a un dato film; non è raro infatti il caso di film usciti senza speciale lanciamento, durante la stagione meno propizia e in locali di secondaria importanza che, dopo un inizio molto modesto, avendo incontrato in pieno il favore del pubblico, progrediscono nello sfruttamento con successo sempre crescente, anche in merito all'opera del noleggiatore che, per quanto tardivamente, tenta di ovviare con tutti i mezzi a sua disposizione, al suo errato giudizio iniziale; e non è neppure raro il caso contrario. La scelta dei locali per le prime visioni, il genere di lanciamento compiuto, le modalità usate nel noleggiare il film nelle varie piazze, cosa che avviene quando alla generalità degli esercenti, malgrado l'istituzione delle visioni corporative obbligatorie, esso è ancora quasi completamente ignoto, e in complesso tutta la preparazione e l'attuazione del noleggio di un dato film, richiedono nel noleggiatore, oltre che naturali doti d'intelligenza, una larga e provata esperienza; di quella esperienza che, per il noleggio come per la produzione, e per tutto quanto riguarda la cinematografia, è di massima ritenuta superflua o, quanto meno, facilmente acquisibile e che invece non è mai sufficiente ed è assolutamente necessaria per un sano ed equilibrato noleggio che oltre al guadagno immediato, tenga di mira anche un più lontano avvenire e sia conscio delle proprie responsabilità, non solo di fronte alla propria organizzazione, ma anche di fronte ai produttori, agli esercenti, al pubblico.

ALBERTO MICHEROUX DE DILLON

Introduzione ai pupazzi animati

Il film naturale e il film sintetico

Poichè la grammatica del film campa la sua grama vita con mezzi provvisori cercando ancora l'assestamento definitivo, ci occorre un punto d'incontro qualsiasi per scambiare due parole di conversazione con una nomenclatura che rechi già determinata la traduzione del riferimento voluto. Per esempio, possiamo accettare, per non perdere tempo, la terminologia dello Spottiswood che stabilisce per film naturale quello che va « dal film interpretato da attori e girato negli stabilimenti, allo studio degli indigeni nei loro ambienti naturali e per film sintetico un film « il cui materiale rassomiglia solo in minimo grado al raggruppamento delle cose del mondo reale » (film piatto).

Il film naturale ha dei limiti ben determinati assegnati dal suo compito di riprodurre ingranaggi comici o drammatici della vita reale; limiti ai quali la fantasia dà un contributo talmente piccolo che il più delle volte essa è superata dagli ingranaggi della vita stessa. È precluso al film naturale tutto il territorio del mondo irreale occorrendo, per riprodurlo, persone, oggetti e prospettive arbitrarie; non ha a sua disposizione, quando volesse affrontare codesto mondo, neppure quei pretesti letterari e quelle magie verbali di cui si servono le trame narrative per ottenere il distacco del lettore dal mondo reale. Il film sintetico soffre della mancanza di una dimensione: se però riuscisse a mettere a propria disposizione la tridimensionalità è chiaro che verrebbe a raggruppare in sè stesso ogni possibilità; con l'apporto delle tre dimensioni esso avrebbe il possesso della riproduzione realistica, e con l'entratura nel regno della fantasia pura avrebbe il dominio della riproduzione di ogni mondo arbitrario. L'innesto può essere compiuto con il film a pupazzi animati.

INTOPPO ALLO SVILUPPO DEI PUPAZZI ANIMATI

I numerosi tentativi fatti finora con i pupazzi animati non sono giunti a conclusioni definitive perchè non è stato ancora risolto il problema del primo piano. I teorici e gli storici del film fanno derivare la mancanza di successo di questo genere cinematografico dalla durezza e afluidità dei pupazzi. Ma basta pensare al tremolio scattante dei primi cartoni animati, simile, se ricordate, alle traversine di un binario visto da un direttissimo in corsa, e basta raffrontarlo con la purezza e liquidità del « Vecchio molino » di Disney per stabilire che l'asprezza dei tentativi iniziali non ha affatto interrotto il cammino dei cartoni animati. A differenza i cartoni sono stati lanciati in un campo di grande studio e lavorazione, i pupazzi no. Disney è nato disegnatore fortunato; se con la medesima fortuna fosse nato modellatore a quest'ora (superata, beninteso, la questione del primo piano) Biancaneve uscirebbe dal palazzo reale sagomata in legno e plastinina a lavare con lo straccio di cotonina i gradini di finto marmo; mentre dei cartoni animati i critici direbbero che il problema del movimento è insolubile.

Ma quanto alla afluidità dei pupazzi, piano un momento. Considerati privi di dignità, i pupazzi sono stati relegati nei corti metraggi pubblicitari: ebbene, andate a vederne qualcuno degli ultimi sfornati da Hollywood e ditemi se, quanto a movimento, non siamo già alla perfezione.

Del resto non si tratta che di una applicazione meccanica del medesimo congegno dei cartoni animati consistente come è noto nella successione concatenata di una sequenza di fotogrammi ognuno dei quali destinato a fissare il progredire del movimento. L'imperfezione della fluidità può derivare da due sole cause: l'errato calcolo dei numeri dei fotogrammi occorrenti alla registrazione esatta del movimento o l'errata scelta e l'errato dosaggio del materiale di struttura dei pupazzi: cause che, in sede di lavorazione attenta ed industriale, verrebbero risolte con la stessa facilità con la quale il laboratorio farmaceutico attua la miscela della purga all'ultima moda.

Nossignori. La mancanza del successo dei pupazzi animati è dovuta unicamente al fatto che non è stato ancora risolto il problema del primo piano; problema che nei più importanti tentativi è stato o evitato (l'*Orologio magico* e altre di Ladislaw Starevich) o poggiato sopra enormi ed estenuanti difficoltà e complicazioni di lavorazione (*Nuovo Gulliver* di Alexander Ptuschko). Senza la soluzione del primo piano i pupazzi

non sanno nè possono liberarsi dal destino del loro impasto legnoso che, anche con la più fluida scioltezza di movimenti, li confina inesorabilmente nei limiti del mondo burattinesco a causa della meccanicità del loro volto smascherata e fatalmente evidente. Queste strettoie vengono infrante se il volto dei pupazzi riesce ad assumere ogni espressione con ogni passaggio, sfumatura, dosatura, dettaglio: se insomma si riesce a ripetere sulla materia il prodigio della creazione, a dare alla materia il fiato umano e l'anima.

Quali nuovi panorami aprano, così, i pupazzi all'arte cinematografica io non voglio determinare. Mi si risponderebbe che esagero. Però voglio ricordare che il terreno è ancora intatto.

La soluzione Zanolli

La soluzione Zanolli del problema del primo piano è assolutamente inedita, costituendo queste note la sua prima divulgazione. È una soluzione originale, totale, semplicissima, pratica; ricca di ogni possibilità d'arte.

Per comprenderne l'importanza sarà bene riandare in due minuti ai tentativi cinematografici precedenti; del resto ben noti a chi si occupa di simili esperimenti.

Nel campo più comune ed elementare gli sforzi sono stati rivolti a perfezionare il meccanismo dei pupazzi da ventriloquio: *Rosalie*, per fissare un richiamo. Il sistema è appoggiato al vecchio congegno delle cerniere. Perfezionato, esso può dare ottimi risultati per precisione di obbedienza alla gradualità occorrente per una esatta registrazione fotografica del movimento. Ma restiamo ancora nei limiti angustissimi segnati dal numero esiguo e ben catalogato e inoltrepassabile delle espressioni realizzate; stereotipia, insomma, burattinesca e marionettistica, da relegare in campo lungo, che non può aver forza e coraggio di avanzare neppure sino al mezzo primo piano.

Nel 1933 (da molti anni mi diverto in questi problemi) il vecchio Galantara mi mostrò dei tentativi embrionali di pupazzi animati. La sua unica preoccupazione era il movimento; giustissimo, perchè allora si era ancora fermi all'abicì. Aveva preparato congegni complicatissimi di carrelli e sottocarrelli per la stabilità del pupazzo, assillato dall'idea che l'instabilità del fondamento fosse la causa delle oscillazioni dell'immagine proiettata; la mancanza di mezzi gli impedì di continuare gli esperimenti e di giungere alla soluzione la quale consiste unicamente nel saper

scegliere, disporre, e bilanciare il materiale; comunque, benchè ignoratissimo, egli resta sempre un tenace precursore. Gli posi dunque il problema del primo piano benchè fosse prematuro parlarne dal momento che il pupazzo camminava ancora slombato e perennemente in preda a ubriachezza. Gli proposi una dotazione di teste di ricambio (o, più semplicemente, di maschere di ricambio, sezionando la testa a metà verticalmente: occipite fisso e maschera innestabile); ogni testa avrebbe recato la dosatura d'espressione per un fotogramma in modo che con una successione di teste si sarebbe potuto registrare il passaggio di un movimento facciale. Facemmo anche delle prove; lusso da milionari. Ma ce ne volevano delle teste! E nel frattempo avremmo perso le nostre; la sua e la mia.

Meglio affrontata e soprattutto più prontamente dotata di possibilità è la creazione di una testa in plastilina sulla quale modellare volta per volta e cioè fotogramma per fotogramma il passaggio fisionomico occorrente. Un animatore dotato di una pazienza da cinese può riuscirvi soprattutto se la pazienza è accompagnata da una prodigiosa memoria visiva che consenta di conservare fisso come in un casellario il ricordo, a ogni scatto di fotogramma, della fisonomia raggiunta nel fotogramma precedente, in modo da non errare nella gradualità. Consigliabile però, per chi vuol tentare, l'assistenza d'un medico del manicomio.

La soluzione Zanolli, brevettata, risolve il problema del primo piano basandosi sul principio della deformazione meccanica di una struttura elastica riproducente la fisonomia del pupazzo. Si tratta di una maschera di speciali sostanze elastico-gommose che, manovrata dall'interno, assume ogni deformazione fisionomica con la facoltà di rimanere immobile per lo scatto del fotogramma. Con maggiore chiarezza spiegheranno l'invenzione le due tavole fuori testo cucite a queste note, nelle quali è agevole esaminare i risultati ottenuti. La praticità estrema del sistema è facile immaginarla quando si pensi ad un quadrante numerato sul quale è possibile regolare al decimo di millimetro ogni movimento, avendo così un preordinabile e costante controllo d'ogni fase della lavorazione.

Dalle due tavole fuori testo è facile intuire che nessunissima espressione facciale, nessunissimo movimento o gioco di muscoli, nessunissimo trapasso fisionomico è escluso dalle possibilità di questo pupazzo; la sua azione di piangere o ridere non resta elementare e cioè chiusa nell'incastro dell'apertura e della chiusura della bocca, del movimento degli occhi sui propri assi o al massimo dell'apertura e chiusura delle narici. Invece,

tutto il volto diventa mobile nel pupazzo animato di Zanolli: esattamente della stessa mobilità che quella d'un attore. Il mutamento fisionomico passa per ogni gamma e sfumatura, raggiunge dettagli estremi. Sarà possibile farsi un filmetto in casa avendo sempre a propria disposizione il grande attore non solo senza pagargli lo stipendio e senza sopportare i suoi attacchi isterici ma addirittura senza dargli da mangiare. Soluzione brillantissima anche nei riflessi della crisi mondiale e della durezza dei tempi.

Devo soltanto aggiungere (ma l'avrete già capito) che la sequenza dei fotogrammi delle tavole fuori testo è stata eseguita con mezzi rudimentali, da servire unicamente per controprova grezza dei movimenti. Se volete dettagli vi dirò che l'inventore si è addirittura improvvisato scultore, gli esperimenti sono stati fatti in cucina e infatti portano visibile un non so che di casalingo come le fettuccine, la macchina da ripresa era una vecchia Pathé pescata tra le macerie di Campo dei Fiori e bendata perchè prendeva luce da tutte le parti; viceversa, a proposito della luce, essa mancava al pupazzo che si è dovuto accontentare della dotazione di trecento candele del contatore di famiglia. Il quale, poveraccio, è scoppiato tre volte.

VITA TECNICA DEI PUPAZZI ANIMATI

Con la conquista del primissimo piano e addirittura del dettaglio è facile intuire che i pupazzi animati potranno essere utilizzati per la realizzazione di ogni tipo di film. Bisogna ricordare che il cartone animato è nato da un disco di carta girante; da quello si è giunti a *Biancaneve e i sette nani*. Gli esperimenti ottenuti con il metodo Zanolli stanno ai pupazzi animati ancora come il disco di carta girante sta ai cartoni animati. Si tratta insomma della scoperta di un principio attorno a cui gli artisti dovranno lavorare usandolo come nuovo mezzo di espressione.

Sganciati e liberati dalla fissità marionettistica e vivificati sino alla mobilità d'ogni espressione umana, i pupazzi funzioneranno da veri e propri attori. Un teatrino di pochi metri quadrati con le sue dotazioni di luce diffusa e di luce diretta sostituirà i più grandiosi teatri di posa; un armadio racchiuderà divi, dive, comparse, città, paesaggi, mondi stellari, flore, animali, giardini zoologici. Impianti sonori neppure occorrono perchè, necessitando il procedimento registrativo l'impressione di fotogramma in fotogramma, la colonna sonora subirà la disciplina di essere pre e post sincronizzata. Consigliabile, prevedo, una colonna so-

nora già preparata in modo che il diagramma del truck possa essere di aiuto enorme per la precisione dei movimenti.

Una comune macchina da ripresa agendo in un vero, benchè microscopico, teatro di prosa, si troverà nell'identica situazione che in un fim normale. Poggiata sopra un binario centimetrato, avrà a propria disposizione ogni movimento e combinazione di carrello, dall'avanti-indietro all'aereo, e ogni giuoco di panoramica. Potrà realizzare qualunque inquadratura sia rispetto all'asse ottico che alla proporzione delle figure. Dal campo lungo si potrà giungere non solo al primo piano ma ad ogni dettaglio in movimento. Con un vantaggio di libertà sul cartone animato nei riguardi della posizione della testa essendo il cartone obbligato per riuscire efficace, al giuoco dal profilo ai tre quarti e ad evitare la soluzione di prospetto in cui incontra fortissime difficoltà. La colonna visiva potrà giovarsi, anche se la registrazione si svolge fotogramma per fotogramma, d'ogni effetto della ripresa normale, come quello dell'acceleratore e del rallentatore, del deformatore dei diaframmi di chiusura e apertura, dei mezzi ottici dei processi Dunning e Schüfftan, dello schermo trasparente.

Di conseguenza, effettuandosi la ripresa coi medesimi mezzi che nel film naturale, e cioè col medesimo impiego della profondità e della luce, ogni regista potrà imprimere al film un proprio stile.

Metafisica

Quando eravamo ragazzi e ci buttavamo con ingordigia a leggere Pinocchio, le illustrazioni costituivano come il primo foglio di celluloide di un cartone animato. Il primo foglio veniva mosso dalla nostra fantasia per tutte le sequenze formate dal racconto, ansioso d'incontrare l'appoggio visivo di una seconda illustrazione; dall'appoggio di una seconda a quello di una terza, da quello di una terza a quello d'una quarta. Questa fatica della fantasia è risparmiata, o per lo meno addolcita, ai nostri figli in virtù del cartone animato il quale ha la possibilità d'integrare visivamente i passaggi da un'illustrazione all'altra. Se ricordate bene, da un capitolo all'altro o anche, nello stesso capitolo, dal trapasso di una situazione all'altra, la fantasia procedeva per dissolvenze; voglio dire che il procedimento della fantasia era cinematografico, come se una macchina di proiezione infissa dentro al cervello ci avesse proiettato sullo schermo degli occhi lo svolgersi della vicenda.

Poichè sostengo che l'immediatezza visiva è per fantasia più evidente che nei cartoni animati, concludo che, per esempio, un Pinocchio in pupazzi animati risponderà domani mirabilmente alle necessità del nostro tempo di stringere, facilitare e far fermentare nel più rapido spazio di tempo l'acquisizione di sensazioni, impressioni e notizie per le quali i nostri avi e noi stessi abbiamo consumato un maggior dispendio di energie.

Invito ai poeti e ai registi

L'ideazione e la realizzazione di uno scenario per pupazzi animati vanno studiate con un procedimento ex novo, che non ha precedenti. Pensare ad una trama per pupazzi animati non è come studiarla per i cartoni; prima di cominciare bisogna tener presente la particolare necessità di sfruttare il volume in ogni effetto a differenza del segno grafico. Se il personaggio arriva in bicicletta vicino a un palazzo per compiere una vendetta, la soluzione della vendetta dev'essere volumetrica: il personaggio, per esempio, apre uno sportellino, innesta la pompa della bicicletta alla bocca d'incendio e gonfia il palazzo. Ad un altro esempio mi viene da pensare, ancora più tipico. Lui è innamorato e lei non vuol saperne; le lacrime di lui s'affacciano e sbocciano *solide*, scendono dalle guance come palline di gassosa, rimbalzano a terra con tintinnio di vetri; lei le raccoglie, le infila con l'ago e ci si fa una collanina. Bisogna tener presente, oltre che l'effetto visivo, quello sonoro; il quale con il volume a disposizione può raggiungere immediatezze ed evidenze più efficaci che col cartone.

Anche un campo totalmente nuovo è la scelta del materiale scenografico. A meno che non si vogliano ottenere soltanto effetti realistici, impoverendo le possibilità artistiche, questa scelta del materiale dev'essere la preoccupazione maggiore del regista intento ad eseguire la traduzione visiva dell'idea d'un poeta. Le frutta di un albero stilizzato potrebbero essere ottenute, per esempio, da palline di vetro colorate. Il tetto di una casa potrebbe essere risolto con quel cartone ondulato che protegge le lampadine. Il fumo di un treno con batuffoli di cotone o batuffoli di lana, la neve con l'acido borico, il ghiaccio con l'allume di rocca. Il personaggio ubriaco si specchia nella vasca dove è infissa la lastrina di uno specchio concavo o convesso. Il macchinario di una grandiosa officina può essere fornito dal meccanismo di un orologio scoperchiato, ripreso attraverso una lente d'ingrandimento. Paesaggi

siderali possono nascere anche semplicemente dalla microcinematografia di una corteccia, d'una muffa, da un'ala di farfalla, di un cristallo. Con i pupazzi animati viene incontro all'immagginazione dei poeti e dei registi un campo sorprendente e sconfinato.

Esempio pratico

Giacchè mi son trovato dentro ai dettagli spiccioli possiamo salire allo sviluppo di un piccolo tema che m'è venuto in mente: di un tale che ha perso la testa.

Pistino è amato da una cameriera ma non può corrispondere all'amore. In tutte le donne che incontra vede Greta Garbo; grasse e magre, alte e basse, brutte e belle che siano, tutte le donne camminano trasfigurate con la testa di Greta Garbo. Egli non può recarsi in nessun posto senza che il volto di una donna, anche vecchia e orrida, non subisca questa deformazione; finchè ad un certo punto Pistino perde la testa. Perdere la testa, per un pupazzo animato, significa qualcosa di fisico e tangibile. Infatti la testa di Pistino comincia a girare sul proprio asse, si svita, si stacca, cade a terra, rotola per la strada in discesa con gli occhi vivi e stupiti, viene fermata da un ostacolo, è annusata da un cane, circondata dai gatti, chiama disperatamente il corpo che la va cercando branciconi. Finalmente il corpo la raggiunge, se la mette sotto il braccio come una valigia e la porta dal medico. La testa spiega al medico che cosa è successo. Il medico taglia col bisturi la pelle della fronte, apre la chiusura lampo che tiene legate le ossa, scoperchia il cranio e svuota il contenuto. Nella testa c'erano fagioli, patate, pigne in mezzo a fotografie e caricature della Diva. Il dottore ha pronto il rimedio: vuota nel cranio due barattoli di sale e pepe, che mischia col frullino per le uova; rinsalda le ossa con la chiusura lampo, ricuce la pelle, riattacca la testa al corpo col saldatore. Pistino è guarito. Ritorna dalla cameriera e la sposa.

Per la fantasia

Il giuoco dei cartoni ritagliati è ormai cosa vecchia, tale da non poterci contare per un apporto di novità nei corti metraggi. Ma l'innesto di un cartone ritagliato con un oggetto volumetrico può essere il punto di partenza rivoluzionario per un genere di corto metraggio assolutamente nuovo da suggerire alla fantasia. Zanolli ha già fatto delle prove.

Il disegno animato d'un bevitore che si versa il vino con un fiaschettino vero dentro ad un boccale di coccio; una serva a sagoma piatta che pulisce il pavimento con uno spazzolone autentico e con uno straccio di canapa; un cacciatore, sempre a disegno ritagliato, che spara un vero fucile, un trenino sforbiciato dalla cui locomotiva escono boccate di fumo autentico. Ecco qualcuno tra i primi esempi che mi saltano in mente, elementarissimi.

APPLICAZIONI DIDATTICHE

Da parecchio tempo si vanno studiando le possibilità e gli sviluppi del cinematografo ad uso didattico. Anche « Bianco e Nero » di gennaio ha affrontato con decisione il problema con uno studio molto intelligente ed esauriente esaminando l'apporto di piccoli film per bambini all'integrazione della conoscenza del sillabario. Quanto possa essere decisivo per il raggiungimento di questo scopo il mezzo dei pupazzi animati è di facile intuizione.

Ma è possibile andare oltre il sillabario: volgarizzare elementarmente l'insegnamento scientifico (per esempio filmetti di pupazzi che, vestiti da esploratori, penetrano e hanno avventure nell'interno di una cellula ingigantita e che lottano con i microbi). Giungendo fino all'integrazione dell'insegnamento delle lingue estere.

Una serie di corti metraggi sostituirà il numero delle lezioni sufficienti per un corso elementare. Ogni film, corrispondente ad una lezione, deve ubbidire però non solo alle necessità pedagogiche ma nello stesso tempo all'interesse visivo e cinematografico; in modo che l'aridità dell'insegnamento di una lingua, sciolta così nel diletto, perda il suo peso e l'imparare diventi, sotto questa lusinga, cosa leggera e divertente. I pupazzi animati possono rispondere con estrema efficacia a questi requisiti; almeno per lo svolgimento di un corso elementare.

Forse questo genere di film potrà sostituire il maestro addirittura nell'insegnamento fonico: la pronuncia di una vocale o consonante verrà accompagnata dal movimento d'una bocca in primo piano. Non dimenticate, per esempio, che molta gente la quale prima grugniva un « aaaoh » approssibativo e falso, conosce e sa ripetere a perfezione il ruggito del leone, solo dopo che gliel'ha insegnato quello, benemerito, della Metro. La difficoltà consisterà unicamente nel risolvere questi filmetti come spettacolo. E cioè: far contenere loro tanti elementi cinematografici da renderli interessanti all'infuori delle urgenze dell'inse-

gnamento. Se l'insegnante fosse ad esempio Pinocchio e giungesse sullo schermo con un ricco magazzino di *gags*, credetemi: i ragazzi, e i non ragazzi, non odierebbero più le grammatiche ed i vocabolari. Pinocchio dunque o di chi per lui si caverà gli occhi, li poserà sopra un piatto di porcellana e dirà e scriverà o farà scrivere che gli occhi si chiamano *les yeux* o *the eyes;* scollerà le foglie di un albero e ne preparerà un tappeto con tante lettere da formare *les feuilles* o *the leaves;* andrà sopra, in cucina e romperà una bottiglia in testa al gatto per fargli entrare il vocabolo corrispondente o fargli vomitare dalla bocca il nome del contenuto.

Ma tutto ciò seguendo per ogni piccolo film un'orditura di vicende, un canovaccio d'avventure: un soggetto, in una parola: con il titolo, le didascalie, la trama, l'azione, il commento sonoro. Un soggetto, volta per volta, attraente per le sue trovate; piegato alle necessità istruttive senza averne l'aria; quasi che queste necessità non esistessero o comunque senza che pesino, allacciate con la stessa giuntura che fonde in un *refrain* la musica alle parole. Coalizzando la fantasia, la volontà, il buon gusto e la pazienza, il risultato non è difficile. Raggiungerlo e realizzarlo mi sembra cosa pratica e degna d'essere tentata.

Colloquio con i produttori

Quanto costa un pupazzo animato?

Costa la sua struttura e il suo abito. Cifre irrisorie.

Quanto rende?

Rende non solo per sè stesso, ma per gli altri pupazzi ai quali può servire cambiando fisonomia e abiti. Quando ci fosse una dotazione di strutture, si avrebbe a disposizione la possibilità d'una compagnia d'attori di ogni ruolo che per agire costa soltanto l'energia elettrica, la pellicola e l'abilità per animarli cinematograficamente.

Che cosa occorre per impiantare uno studio per i pupazzi?

Un locale molto ampio lontano dalla strada per evitare i tremolii derivanti dal passaggio dei tram e camion.

Quali sono le principali dotazioni dello studio?

Una macchina da ripresa fornita di obiettivi supplementari e di particolari meccanismi per facilitare la ripresa. Impianto di luce dif-

fusa e impianti vari per i vari riflettori per luce diretta. Teatrino, carrelli.

Che mano d'opera ci vuole?
Soggettista, animatore, modellista, scenografo, ragazzino per andare a prendere il caffè.

Qual'è il costo di un film?
In proporzione ai cartoni animati il costo è almeno dieci volte minore.

In quanto tempo si può fare un film?
Un metro all'ora: ecco la base. Avendo a disposizione diversi teatrini si possono girare tanti metri all'ora quanti sono i teatrini.

Che genere di film si può produrre?
Presentazioni, corti metraggi pubblicitari, fantastici, religiosi (presepi animati), fiabeschi, comici, interpretativi di poemi sinfonici; anche lunghi metraggi.

È possibile il colore?
Più facile che nei film naturali, per due ragioni. Perchè la registrazione avviene un fotogramma per volta e perciò permette minori errori nel processo fotografico, e maggiori chiarezze; perchè è possibile (come nei cartoni animati) la scelta, la dosatura e gli impasti dei colori di miglior rendimento.

A proposito: che rendimento economico può dare un film coi pupazzi animati?
Eccezionale se si pensa che è novità assoluta e che quindi ha aperto anche le porte dell'esportazione. (L'avete già capito).
Che cosa viene a costare di più in questo genere di film?
L'intelligenza e la poesia.

Lo Stato come può intervenire?
Così come ora interviene per i film normali. Non esistono ancora disposizioni protettive e agevolative perchè non esistono ancora in Italia industrie di film sintetici.

Proposta spicciola

Creare brevissime azioni di pupazzi animati a commento dei fatti d'attualità. Un settimanale umoristico sullo schermo, per intenderci.

È POSSIBILE IL LUNGO METRAGGIO?

Venne negata al film di disegni animati la possibilità del lungo metraggio; verrà negato anche ai pupazzi. Si è visto che il disegno animato resiste e bene; sarà così anche per pupazzi.

Anzi! Pensate a Pinocchio. Chi non lo vede meglio realizzabile con i pupazzi che con i cartoni, questo Pinocchio che non può entrare negli studi cinematografici come un attore in carne ed ossa? Pinocchio è esattamente un pupazzo che si umanizza; sembra nato apposta per fare la controprova definitiva al metodo Zanolli. Nel ventre della balena, nel paese dei balocchi, la trasformazione in asino, con la pelle mangiata dai pesci, i piedi bruciati dai carboni accesi: riandate ad uno ad uno agli episodi ritraducendoli in una sceneggaitura per film: vi trovereste in impaccio senza i pupazzi animati. Vi balza agli occhi evidentissimo il vantaggio visivo dei pupazzi sul cartone. Un regista audace e di gusto può ricavarne un capolavoro superiore a Biancaneve; superiore perchè ha dei mezzi artistici superiori a propria disposizione.

Ho ricordato Pinocchio perchè è l'esempio più immediato; ma si potrebbe anche pensare a Don Chisciotte, alla Bella addormentata nel bosco, a derivazioni dalle favole di Andersen o dei Grimm. Soprattutto ho ricordato Pinocchio perchè un produttore d'iniziativa, dotato di larghi mezzi economici e di quel tanto di buon senso occorrente a capire che il film andrebbe affidato unicamente a mani di artisti senza interferenze di elementi estranei, può, con simile soggetto, sfornare un film da giro del mondo.

Un impiego più modesto, ma non meno utile ai fini sia dell'arte che dell'economia, può essere fatto in creazioni cinematografiche alle quali siano studiate giunture e miscele tra il film naturale e quello con i pupazzi.

CONCLUSIONE

Come ho già detto, Zanolli ha girato un centinaio di metri di prova dei suoi pupazzi. L'ha mostrati qua e là a tecnici ed a industriali: grandi feste, evviva, un vermouth e tutto finito. Le uniche proposte serie di inizio di produzione gli sono venute dall'estero.

Ma spero che le presenti note illustrative giungeranno in tempo a interessare gli organi dello Stato perchè un'invenzione così importante ai fini dell'autarchia non vada dispersa.

MARIO MASSA

Prassi del dialogo cinematografico

Un mio precedente articolo sul dialogo cinematografico suscitò qualche discussione nel campo dei cinematografari tradizionalisti (voglio dire da parte di coloro che si ostinano a considerare il cinematografo come uno sviluppo del muto, il che non è vero). Il dissenso si manifestava sopra tutto intorno al mio convincimento che il dialogo cinematografico debba essere fatto prima della sceneggiatura, o al più durante la sceneggiatura. Insisto: la parola genera la situazione e viceversa. Appiccicare delle parole a dei personaggi fatalmente incatenati da una sceneggiatura, già predisposta e immutabile, significa non fare del dialogo, ma servire pedestremente determinati movimenti, col risultato che si riscontra in moltissimi film di nostra fabbricazione, d'un procedimento dialogico angusto, senza fantasia e senza luce.

Invece in Italia, purtroppo, questo concetto stenta a penetrare nella testa dei produttori e anche dei registi. L'idea che il cinematografo sia soltanto « cinematografo » nel senso teorico, astratto che si dà al carattere estetico di quest'arte, porta produttori e registi a ritenere che il dialogo debba servire di commento all'azione, nè più, nè meno, di quel che accade per la musica. Pur che le parole sottolineino l'azione, pur che per una parola non si debba fare una inquadratura di più! C'è tra lo sceneggiatore tradizionale e il dialogatore un urto di fantasie, che lavorano indipendentemente. Da questo conflitto nasce la banalità.

Per concludere su questo argomento, insisto raffermando che è necessario che il primo a portare il suo contributo alla sceneggiatura sia il dialogatore: sulla traccia del « treatment » egli deve sbrigliare la sua fantasia dialogica liberamente, salvo poi, in sede di sceneggiatura vera e propria, a rivedere, correggere, vagliare, limare, restringere secondo le necessità ritmiche del film.

Passando sul terreno pratico bisognerebbe riuscire a introdurre nel capo dei produttori e dei registi l'idea che il dialogo è un'arte assai difficile, che ha esigenze ritmiche e delicatezze musicali sue proprie, nelle quali è pericoloso mettere le mani. Ma procediamo con ordine. La dialogazione è molto simile alla orchestrazione musicale. Se il ritmo è alla base dell'arte cinematografica, vuol dire che la sua essenza è musicale, come è musicale l'essenza del teatro. E se l'essenza dell'arte è naturale che tutto ciò che vi contribuisce acquisti a un certo momento il valore di una espressione musicale, di uno strumento vero e proprio, che interviene, come elemento semplice, alla creazione della « sinfonia » complessa cheè il film.

Che cosa fa il compositore di musica quando deve orchestrare la sua creazione? Tiene conto degli effetti e delle possibilità di ciascun istrumento. Conosce l'estenzione, il timbro, il metallo di ogni strumento e di questa conoscenza preacquisita in sede scientifica, si vale per raggiungere i propri scopi artistici. Ma quando, invece che di strumenti musicali, che hanno regole fisse abbiamo che fare con attori, è impossibile parlare di conoscenze preacquisite in sede scientifica. Il dialogatore del film, in altre parole si trova a dovere scrivere una partitura per una orchestra composta di strumenti che non conosce, dei quali ignora la portata il timbro, il metallo, la estensione. Perchè, intendiamoci, un attore, anche un grande attore, ha possibilità limitate ed impossibilità improvvise, che nessuno può prevedere. Ma anche ammesso che si potesse « presentire » il limite delle possibilità di un determinato attore, sarebbe almeno necessario che il dialogatore conoscesse *tutti* gli attori destinati a recitare nel film e, considerandoli attentamente nelle loro funzioni, scrivesse in vista delle loro peculiari caratteristiche e delle loro risorse.

Ma questo non è possibile. Anche se volessimo spingere la diligenza organizzatrice dei film fino a un parossismo, che non credo sia stato raggiunto mai in nessuna parte del mondo; anche se creassimo per il dialogatore la possibilità di vivere qualche tempo a contatto con gli attori destinati al suo film, in modo da consentirli una almeno approssimativa conoscenza delle loro possibilità, non si arriverebbe mai a dare al dialogatore quella tranquillità di scrittura che al compositore di musica permette di « presentire », in sede di orchestrazione, i precisi effetti sonori delle sue idee musicali.

Per il dialogo, dunque, bisogna affidarsi al buon Dio. Il quale non pare voglia interessarsi molto di queste cose. Se il regista sapesse

far recitare i suoi attori, sarebbe già un bel passo verso quella tranquillità che si agogna. Ma il regista non sa *quasi mai* (e a questo *quasi* dò un valore ristrettissimo) che cosa significhi *far recitare degli attori.* Molti hanno in capo la semplicità all'americana e finiscono nella sciatteria, quando non addirittura nel dialetto; molti rinunciano a tutte le pretese e si affidano all'arte dei singoli attori, che sanno già fare il loro mestiere come se il mestiere dell'attore fosse quello di saper recitare mentre è quello di di « *intuire il senso artistico che il direttore intende cavare da quella determinata partitura e di servirlo a dovere* ». Capita così il più delle volte di sentire un attore che recita « bene » (allargate molto quella *e* e comprenderete meglio quel che voglio dire) mentre tutti gli altri si arrangiano alla meglio. Il che significa che anche il migliore di essi si trova spaesato e inefficiente.

Il peggio accade quando, durante la lavorazione ci si accorge che quel certo attore, o quella anche più certa attrice, non sa dire una battuta. Non le viene. La stona. L'interessato, o l'interessata, incomincia a lamentarsi e a parlare delle « proprie corde », aggiungendo finalmente un giudizio fierissimo contro l'autore del dialogo. Il regista, cheha altro da pensare, accomoda tutto in due e due quattro. Prende la matita e giù taglia, muta, aggiusta, rifà. La battuta difficile si riduce a due parole sole: « Buona sera », con in più una smorfietta, per dire, *cinematograficamente* (?) quello che non fu possibile dire con le parole del dialogo. E si tira avanti. Il dialogo si affloscia, perde vigore, sapore, ritmo si banalizza, si stanca. E il pubblico sbadiglia.

Quando si pensi che questo caso accade non una volta su cento inquadrature, ma ottantacinque volte ogni novanta, quando si pensi che su cento registi ve ne sono appena tre che hanno qualche possibilità in materia di dialogo, ci si spiega perchè il dialogo di quasi tutti i film nostrani sia sempre meno che mediocre.

Eppure si vieta, e giustamente, a un principiante di mettere mano a una sceneggiatura, non si affida la regia di un film al primo venuto, ma si richiedono le più ampie garanzie; per qualunque branca speciale della lavorazione del film si richiedono competenze specifiche documentate. Ma il dialogo, oh, il dialogo è materia che tutti possono trattare e si concede perfino il diritto di parola all'ultimo degli attori, che può fare e disfare la propria parte, a proprio uso e consumo, e dire le parole che gli piacciono di più. Non affermo che il dialogo sia la cosa più difficile. Affermo che non è affatto più facile di qualunque altra, e, come la sceneggiatura, esige competenza, espezienza e quel

che più importa fantasia. Quando si è rispettato il lavoro del dialogatore si sono sempre avuti dei buoni risultati, come in *Mille lire al mese*, dove il produttore non ha consentito che si mutasse una parola senza il diretto intervento del dialogatore. I casi di questo genere si verificano di quando in quando ma pare non bastino a persuadere i praticoni, quelli che fanno del cinematografo da trent'anni, quelli che « hanno pagato di persona » e che oggi continuano a imperversare rovinosamente sul cinematografo italiano, facendo però pagare agli altri.

Concludendo, il dialogo del cinematografo deve essere lavorato tenendo conto delle seguenti necessità:

1. Deve essere fatto prima, o al più, durante la sceneggiatura.

2. Deve essere provato dal dialogatore in bocca agli attori, e rimaneggiato a seconda delle necessità particolari di ciascun attore.

3. Deve essere sorvegliato durante la lavorazione, « sillaba per sillaba », dal dialogatore stesso, che deve essere pronto in ogni momento, a modificarlo a seconda delle necessità improvvise della regia.

Fino a che non si applicherà rigidamente questo sistema è inutile sperare che il film italiano abbia un dialogo passabile.

GHERARDO GHERARDI

Note

1. *Un film, in questi giorni proiettato in Italia, ha fatto molto parlare di sè: « Ragazze sole », traduzione italiana di « Club de femmes », scenario e regìa di Jacques Deval. Deval è, come scrivono le cronache pubblicitarie, « l'applaudito autore di « Tovarich ». Quando uscì « Tovarich », nessuno trovò a ridire, e sia la commedia che i due film (l'uno francese, l'altro americano) tratti dalla commedia ebbero grande successo; i critici ne scrissero bene.*

Ora, invece, ai critici non piace « Ragazze sole »; non a tutti i critici, si intende. Alcuni, però, hanno manifestato pubblicamente il loro disgusto, la loro disapprovazione per il film che considerano immorale.

Ricordiamo che anni orsono un altro film ha suscitato polemiche del genere: « Otto ragazze in barca »; solamente che invece dei critici protestavano certi « Circoli per la moralità », « patronati per la moralità » e istituzioni simili. Oggi i critici si sono messi a fare i moralisti. Ma se veramente il film è immorale perchè la Censura che è tanto scrupolosa, lo ha passato?

La censura, è facile rispondere, lo ha passato, perchè riteneva che potesse passare. Non si vede la ragione, quindi, che spinge i critici a protestare, a sostituirsi alla Censura, a invocare l'opera di questa. Forse alcuni critici hanno il piacere dello scandalo. Si divertono a creare un clima scandalistico intorno a un film. E allora che cosa succede? L'effetto contrario. Perchè, in questo modo si suscita un interesse nel pubblico là dove non si sarebbe dovuto suscitare interesse alcuno. E il pubblico dice: « Uno scandalo per un film? Vediamo un po' che cos'è questo film ». E corre a vederlo, dato che il film si continua a proiettare sui nostri schermi.

Notiziario tecnico

IL RILIEVO NEL FILM DI DISEGNI ANIMATI

Nella realizzazione del film di disegni animati a lungo metraggio *Biancaneve e i sette nani* è stata per la prima volta adoperata da Walt Disney una macchina a piani multipli con la quale è stato possibile ottenere effetti di rilievo e movimenti di macchina, soprattutto carrelli in avanti ed indietro, che esulavano completamente dalle normali possibilità del cartone animato e che presentavano tale somma di difficoltà da dare in pratica risultati non troppo buoni.

Nella figura 1 è riportata la sezione frontale di tale macchina la quale nel suo complesso si presenta abbastanza semplice sebbene nella sua costruzione e nelle sue possibilità di funzionamento si siano dovute superare talune difficoltà a priori non prevedibili.

La distanza dei diversi piani si aggira sui trentacinque centimetri ed essi sono complessivamente in numero di cinque. La macchina da presa è situata in alto al castelletto metallico ed è appoggiata ad un piano metallico che può scorrere in senso verticale su apposite guide e per mezzo di opportuni contrappesi contenuti nei quattro sostegni tubolari che costituiscono il sostegno di tutto l'apparecchio. Abbassando ed alzando la macchina si ottengono facilmente gli effetti di carrello cui prima si è accennato.

I cinque piani sono costituiti da cristalli sui quali poggia il disegno eseguito naturalmente anch'esso su carta trasparente. Le prime difficoltà furono presentate dall'illuminazione la quale non poteva essere unica per tutti i ripiani. Come si vede dalla figura per ogni piano esiste una coppia di lampade, contenuta in portalampade che non permettono che la luce pervenga all'obbiettivo della macchina da presa mentre nel tempo stesso danno un'uniforme distribuzione luminosa su tutta la superficie utile.

Un altro inconveniente al quale si dovette subito rimediare era dovuto al calore che emanava dalle lampade le quali erano, per le necessità della ripresa, ad alta intensità luminosa. A tale scopo venne studiato un sistema di raffreddamento col quale raggiungere il duplice scopo di non elevare eccessivamente la temperatura e di permettere una maggior durata del filamento delle lampade che veniva rapidamente distrutto per il surriscaldamento prodotto. La ventilazione venne ottenuta a mezzo di condotti che rinnovavano l'aria nei portalampade; tali condotti, nella figura riportata, escono posteriormente alle lampade e si connettono ad un condotto comune nel quale l'aria viene fatta circolare a pressione.

Gli effetti di prospettiva aerea ottenuti con questo procedimento sono stati ottimi. Inoltre è stato possibile ottenere effetti di carrello avanti attraverso finestre od altri ostacoli naturali, rappresentati sul disegno, semplicemente togliendo ogni volta che se ne presentava la necessità quei ripiani che erano inutili agli effetti della ripresa.

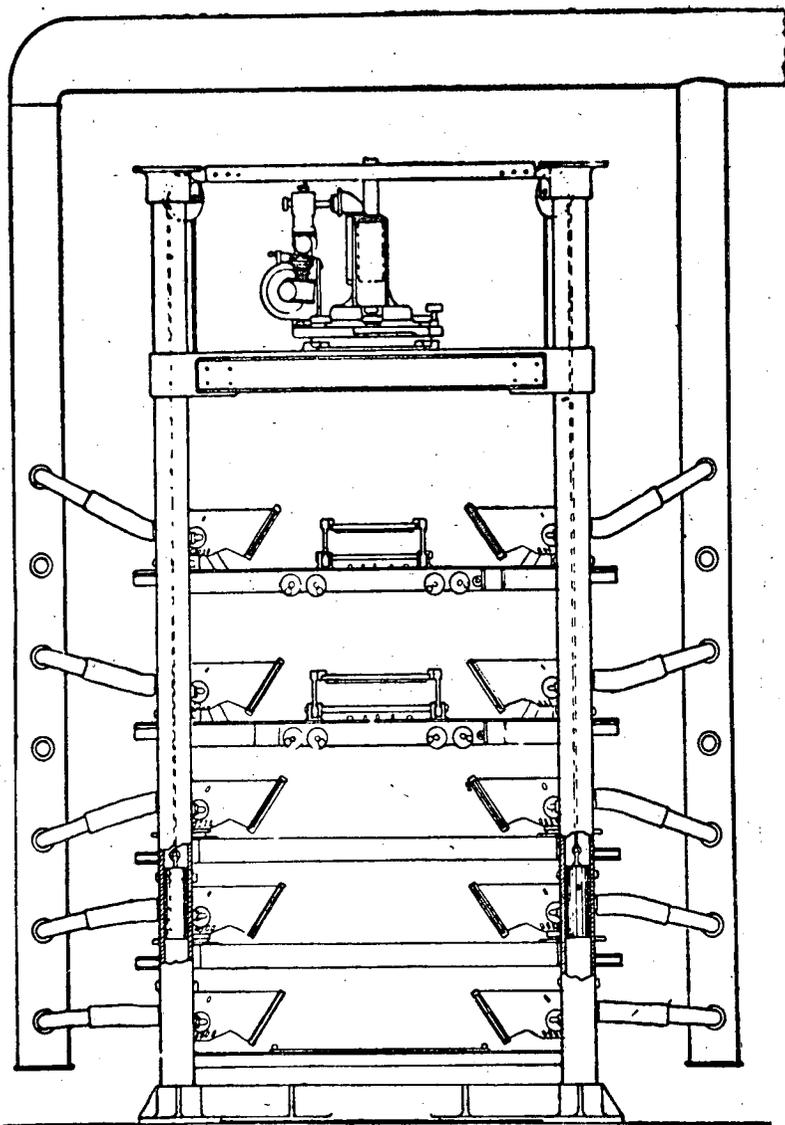



Fig. 1.

Attualmente, superate le difficoltà costruttive, tale apparecchio viene adoperato quasi costantemente per la realizzazione dei cartoni animati dando così alla produzione di Walt Disney un carattere sempre più realistico.

I RUMORI DI FONDO NELLA REGISTRAZIONE

Ogni sistema di registrazione del suono, su disco, su pellicola o su nastro magnetizzato, apporta all'atto della riproduzione dei disturbi di varia entità che sono noti sotto il nome generico di rumori di fondo.

Nel caso della registrazione fotoacustica, adoperata universalmente per la ripresa del suono in cinematografia, l'origine del rumore di fondo è dovuto a diverse cause, tra le quali sono soprattutto da ricordare le variazioni di trasparenza della striscia di pellicola che scorre davanti al lettore del suono, originate in massima parte da residui oleosi, graffiature, scarsa manutenzione, ecc.

Nella riproduzione di dischi la lettura del solco modulato è affetta invece da rumori di fondo originati da irregolarità meccaniche ed infine il nastro magnetico presenta, all'atto della riproduzione, fruscii derivanti dalla natura fisica del materiale magnetico adoperato.

I sistemi atti ad attenuare i disturbi nocivi hanno quindi grandissima importanza pratica.

Per quanto riguarda la registrazione su pellicola sono stati ideati numerosi tipi di apparecchi, noti in Italia col nome di *silenziatori,* il cui funzionamento è basato su dispositivi di natura elettromagnetica, e che raggiungono con buoni risultati il loro scopo facendo seguire la banda sonora di registrazione da una superficie ondulata, con carattere integrativo delle modulazioni utili. Tale superficie, completamente opaca alla luce proveniente dal lettore del suono, diminuisce in misura notevole la superficie trasparente della pista sonora e riduce quindi il rumore di fondo.

Il progresso più caratteristico a tale riguardo è stato realizzato mediante l'uso di particolari circuiti correttori, i quali peraltro nonostante i buoni risultati ottenuti in laboratorio, non sono ancora diffusi nella pratica cinematografica.

Il principio del loro funzionamento è basato sulla constatazione che i rumori di fondo, essendo in media costanti per tutta la lunghezza della pellicola, influiscono assai di più sulle modulazioni di piccola ampiezza. Infatti se la profondità di modulazione dei rumori di fondo è ad esempio del cinque per cento della profondità massima di modulazione del suono, questo sarà completamente coperto dai disturbi per intensità sonore non eccedenti il cinque per cento della modulazione totale e sarà praticamente udito esente da disturbi per intensità sonore massime.

I circuiti correttori hanno la funzione di comprimere i suoni la cui ampiezza è grande e, al contrario, di aumentare l'amplificazione dei suoni deboli da registrare. Nella riproduzione si apporta una correzione inversa in modo da stabilire gli stessi contrasti esistenti in origine. Questo sistema, del quale si può regolare a volontà l'efficacia, permette di avere amplificatori da riproduzione muniti di un correttore, che può essere comandato sia dall'operatore che dalla stessa pellicola scorrente nel proiettore.

In tal modo, nel corso del film, la colonna sonora conserverebbe una profondità di modulazione pressochè costante.

Nella figura 2 è riportato il circuito caratteristico di uno di tali correttori.

Con il loro uso è possibile sopprimere gli stessi silenziatori, attualmente adoperati nella totalità degli apparecchi da registrazione.

Il sistema ora ricordato è d'altra parte assai utile anche per un altro motivo. È noto che nella pratica della registrazione è necessario sopprimere in parte i contrasti di volumi esistenti in realtà, perchè se si dovesse conservare ad un'orchestrazione tutta la sua ampiezza naturale, mettendo il regolatore

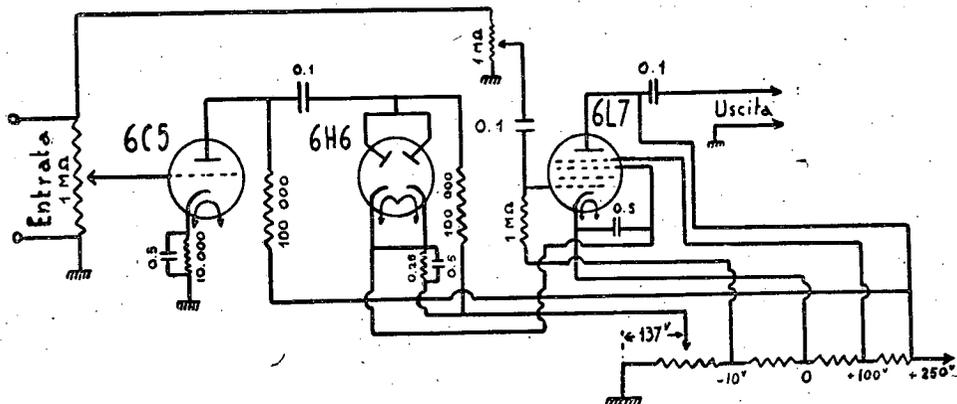



Fig. 2.

del mixer in una posizione che permetta ad esempio di contenere la modulazione entro i 2,5 mm. di larghezza pratica della colonna sonora quando l'orchestra suona un accordo prodotto da tutti i suoi musicisti, l'assolo di un oboe, situato ad una certa distanza dal microfono, non rappresenterebbe che un'ampiezza di dimensione eguale alla grana della pellicola... e quindi inaudibile alla riproduzione.

Apparecchi basati su questo principio sono usualmente adoperati durante la registrazione di dischi. Se gli apparecchi riproduttori potessero essere forniti di un adatto correttore, il chè non è nè difficile nè costoso, molti dischi riuscirebbero assai più graditi all'ascoltatore.

IL TEMPO DI RIVERBERAZIONE NEI CINEMA

Il film sonoro ha posto, fin dal suo primo apparire, taluni problemi di natura acustica che non possono essere trascurati nella costruzione e negli adattamenti dei locali adibiti a proiezione cinematografica.

La tendenza generale dei tecnici si volge verso la standardizzazione del tempo di riverberazione.

È bene tuttavia ricordare talune condizioni teoriche che consiglierebbero la costruzione di cinema aventi il tempo di riverberazione variabile in dipendenza delle esigenze della colonna sonora riprodotta. A parte ogni difficoltà di natura pratica e realizzativa di una tale proposta, la quale comporterebbe la costruzione di pannelli assorbenti atti a far variare e regolare il tempo di riverberazione, mediante il loro spostamento o la loro rotazione silenziosa ottenuta da un controllo situato in cabina, la possibilità di ottenere un'acu-

stica adatta a tutte le esigenze del suono migliorerebbe molto il rendimento sonoro.

La riverberazione aumenta la suggestività della musica lenta, mentre un tempo breve di riverberazione è da consigliare per una musica che richiede un'articolazione rapida.

Posto sotto questo punto di vista il problema si presenta molto interessante anche per le sale di concerto. Così ad esempio un maestro d'organo potrebbe trarre dal suo strumento maggiori possibilità di espressione artistica di quelle ottenute normalmente, se potesse controllare, oltre ai registri dell'organo, anche taluni assorbenti variabili situati sulle pareti della sala e connessi ai comandi di tonalità del suo apparecchio.

È fuor di dubbio che ad esempio la musica di Bach fu dall'autore composta tenendo presenti le esigenze acustiche della chiesa « Thomaskirche » di Lipsia e che la conoscenza di queste abbia molto influito sul carattere delle sue composizioni. Riproducendo le musiche di Bach in altro ambiente viene ad essere falsata l'espressione originale insita nella partitura. Bisogna ricordare che il concetto originale di un compositore può essere comunicato allo ascoltatore solo per mezzo dell'espressione che il musicista dà alla composizione nell'atmosfera acustica corretta, come esso l'ha concepita nella sua mente.

Da uno studioso di tali problemi tecnici è stato proposto di adottare un tempo di riverberazione (in secondi) pari al doppio dell'intervallo in secondi della durata del movimento musicale. Ciò porterebbe ad avere, per i vari tempi normali della musica, riverberazioni variabili tra tre secondi e 0,6 secondi distribuiti nel modo indicato nella seguente tabella.

TEMPO		Movimenti del metronomo Melzel	Intervallo in secondi fra i movimenti	Riverberazione preferibile in secondi
		40	1,50	3,00
Largo		50	1,20	2,40
		60	1,00	2,00
	69			
		70	0,86	1,72
Larghetto . . .		80	0,75	1,50
		90	0,67	1,34
	97			
		100	0,60	1,20
Adagio		110	0,55	1,10
		120	0,50	1,00
	126			
		130	0,46	0,92
Andante . . .		140	0,43	0,86
	150	150	0,40	0,80
		160	0,38	0,76
Allegro . . .		170	0,35	0,70
	180	180	0,33	0,66
Presto		190	0,32	0,64
		200	0,30	0,60
	208			

Nonostante queste indicazoini d'ordine teorico la riverberazione più adatta a ciascun passaggio di musica in una composizione deve necessariamente essere lasciata all'arbitrio del compositore, il quale, nello scrivere la partitura, potrebbe con facilità indicare se le condizioni della sala debbono essere o no riverberanti ed in quale misura.

Strumenti come il pianoforte, provvisti di pedale per prolungare le vibrazioni delle corde e di smorzatori, o come l'organo elettrico, nel quale si possono produrre valori vari di smorzamento delle note, hanno un vastissimo campo di espressione con risultato pratico analogo alla variazione del tempo di riverberazione. Nell'insieme degli strumenti musicali manca tuttavia la possibilità di un tale controllo; per produrre gli effetti desiderati è quindi necessario variare opportunamente l'acustica delle sale.

E questo è tanto più necessario nei cinematografi ove la colonna sonora può portare incise i più vari tipi di suono, dalla musica ai cori, dal dialogo semplice o dalla dizione dell'annunciatore al miscuglio più complesso di suoni e di voci.

I Libri

Richard Kühn: *Greta Garbo, der Weg einer Frau und Künstlerin.* **Edizione Carl Reissner, Dresden, 1935.**

Forse è l'unico libro che sia stato scritto finora sulla Garbo con serietà d'intenti e senza scopi pubblicitari o speculativi. Esso potrebbe dividersi in due parti. La prima è prevalentemente biografica, e segue la vita dell'attrice dalla sua infanzia fino al suo affermarsi ad Hollywood, l'altra è un esame dei principali film della Garbo (ultimo della serie *Velo dipinto*), e di ognuno di essi viene considerata la trama in rapporto all'interpretazione dell'attrice.

La parte biografica è interessante ed accurata, ma, a lettura finita, si giunge alla constatazione che alla Garbo viene a mancare una propria personalità; ella si anima e si illumina più per riflesso delle persone che la circondano e dell'ambiente che per virtù propria. Vi sono delle persone nel libro caratterizzate in poche righe, mentre non basta un volume per formarsi un'idea chiara della Garbo come donna. Quanto più viva, umana e simpatica risulta la figura della madre dell'artista, per quanto di essa poco si parli. Ci viene descritta come una buona popolana proveniente da una famiglia di contadini del Wärmland, una di quelle donne piene di attività e sempre intese a fare del bene. Sempre disposta a dividere il suo ultimo centesimo con i vicini bisognosi, per quanto le sue condizioni finanziarie non fossero certo floride, ed a prestarsi in mille modi pur di rendersi utile. Non vi era sposalizio o battesimo che riuscisse bene senza di lei e la sua presenza era richiesta in qualsiasi occasione, malattie, parti, casi di morte, ecc. Non per questo trascurava la sua casa poichè era un'ottima massaia ed una madre amorosa per i figliuoli, era insomma una di quelle che portano con loro vita e calore. Richard Kühn della figlia non sa riferirci altro che in quell'epoca era « fredda, scontrosa, egoista » ma che tuttavia era sopportata volentieri dai suoi familiari perchè, e queste sono le parole stesse della Garbo « Si capiva che io ero soltanto infelice e nessuno attribuiva il mio contegno a cattiveria o cattiva volontà ».

La biografia segue passo passo la piccola Greta o « Keta » come la chiamavano in famiglia. La ritroviamo presso una tabaccaia, amica della madre, in contemplazione delle fotografie dell'attrice Naima Wyfstrand, la vediamo in campagna preso i nonni, o a coltivare fragole in un orticello che la famiglia Gustafsohn possedeva nei sobborghi di Stoccolma, l'incontriamo in un negozio di barbiere vestita col camice bianco ed intenta ad insaponare i clienti ed infine commessa in una casa di mode, dove, in seguito, ebbe occasione di posa-

re per la prima volta per un piccolo film di carattere pubblicitario. Ma da tutti questi episodi la personalità della Garbo non risulta mai ben definita. Non sembra che la fanciulla avesse un grande interesse per il cinema che la lasciava abbastanza fredda, anche quando recitavano beniamini del pubblico come Asta Nielsen, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charlie Chaplin. Forse per entusiasmarsi aveva bisogno di quell'immediato contatto che si stabilisce a teatro fra la viva personalità dell'attore e lo spettatore. Del resto non si comprende bene se amasse molto il teatro poichè se è vero che non mancava di aggirarsi, ogni volta che ne avesse l'occasione, fra le quinte del Teatro Södra dove era riuscita ad introdursi, e dove veniva sopportata come si fa per il gatto del palcoscenico, è anche vero che, da quanto riferisce Kühn, si potrebbe quasi credere che fosse più l'ambiente teatrale ad attrarla che l'azione drammatica che si svolgeva sul palcoscenico. Come scolara ci risulta abbastanza svogliata e la sua istruzione scolastica non doveva essere molto profonda se in seguito, quando faceva parte « dell'Accademia di Recitazione » di Stoccolma, dopo aver interpretato in un saggio pubblico la parte di Elisabetta d'Inghilterra nella tragedia dello Schiller « Maria Stuart » domandò « ingenuamente » dice Kühn, ad una sua collega se avesse mai sentito dire a scuola che fosse esistita una regina Elisabetta.

Ma più importanti degli episodi che riguardano Greta stessa sono quelli che mettono in luce altre persone che stanno ormai cadendo nell'oblio, come per esempio il regista Maurizio Stiller, a cui la Garbo deve senz'altro tutta la sua fortunata carriera.

Interessanti sono le pagine che parlano dellla creazione del film « *Gösta Berling* » tratto dell'omonimo celebre libro della scrittrice svedese Selma Lagerlöf. Nella leggenda di Gösta Berling Sedma Lagerlöf ha trasfuso l'anima del suo paese dandole una veste fuori del tempo. Questo romanzo è straricco di avvenimenti: avventure, conquiste, leggende ne formano il contenuto. Non sempre Gösta Berling ne è il protagonista ma è sempre dalla sua misteriosa personalità che s'irradia ora una forza luminosa ora una forza oscura. Il popolo svedese ama Gösta Berling non come si ama l'eroe ed il protagonista di un libro, ma come si ama una fedele riproduzione di se stessi. Poichè nel personaggio creato da questa grande poetessa vive il vecchio spirito della razza con tutte le sue virtù e debolezze, che nella generazione attuale se non sono spente sono tuttavia nascoste, livellate, imborghesite. Se si volesse definire in qualche modo la personalità di Gösta Berling si potrebbe quasi paragonarlo ad una specie di Don Giovanni trasformato dal clima. Don Giovanni non cerca l'amore ma l'avventura ed una di queste avventure ha scelto Maurizio Stiller per il suo film su Gösta Berling; si tratta di un episodio, di un tema d'amore. Egli più che l'avventura ha posto in primo piano gli amanti Gösta Berling-Eba Dohna (Lars Hanson, Greta Garbo).

Questo è stato il primo vero film interpretato dall'attrice, poichè tutte le sue precedenti esperienze girate a scopo pubblicitario non contano. La Garbo in questo suo primo lavoro ha cercato, e vi è riuscita, (forse per merito di Stiller) a liberarsi dei ricordi della recitazione di palcoscenico. A teatro vi sono gli spettatori in platea e sulla scena i colleghi. Si potrebbe dire che tutto procede

in forma dialogo. Dinanzi alla macchina da presa si lavora invece come sopra un'isola, davanti ad uno spazio vuoto, solo cose morte ci circondano. Vi sono si alcune persone presenti, regista, operatori, assistenti ecc. ma essi sembrano come isolati, ognuno intento al suo scopo e più che degli spettatori sembrano essere dei critici. Quelle scene passionali che si svolgono dinnanzi all'obbiettivo sembrano essere fatte per nessuno. Il lavoro sembra slegato e quasi privo di uno scopo, manca di unità e di concretezza. Le riprese del film che era stato possibile iniziare solo dopo laboriose trattative, durarono dal settembre 1923 fino al marzo 1924, un tempo molto più lungo di quanto Stiller avesse previsto. Ciò fu causato da lui stesso che questa volta era più difficilmente accontentabile del solito. L'energia instancabile e spesso brutale di Stiller ed il senso di dovere e disciplina di Greta, senso che mai venne meno in lei, la sua pertinace volontà di riuscire e di dare sempre il meglio di sè stessa, sono gli elementi che portarono al successo del film. Quando si cominciò a girare Greta non era che una giovane dall'aspetto piacente e non sprovvista di talento, quando il film fu ultimato era nata la Garbo. Ma anche il suo maestro aveva imparato qualche cosa da lei. Il violento, testardo, inquieto regista durante il lavoro con Greta era diventato più affabile e cordiale.

Finita la lavorazione del film Greta se ne ritornò al Teatro Drammatico con il quale ella eveva un contratto. Ma Stiller stava già pensando ad un nuovo lavoro di cui ella fosse la protagonista. Egli dovè superare un'intima battaglia prima di consigliare la Garbo a rompere il contratto con il Teatro Drammatico. Per quanto il regista di carattere impulsivo e dalla vita piuttosto burrascosa non avesse un eccessivo rispetto per un contratto, capiva che questa volta la responsabilità era maggiore trattandosi di troncare ad una fanciulla l'inizio di una promettente carriera per metterla dinanzi ad un avvenire incerto. Tuttavia Stiller decise di liberare Greta dal contratto che la legava.

Frattanto il film Gösta Berling era stato venduto in Germania, e Stiller ben sapeva che cosa rappresentava per lui e per Greta la « prima » nella capitale tedesca. Egli aveva diretto personalmente le trattative per la vendita del film a Berlino, dove per l'occasione fece venire anche la Garbo. Ciò rappresentò per la giovane il primo grande avvenimento fuori della sua Patria, il primo e più difficile passo del mondo. Poichè, visto da Berlino, quello che fino allora era stato raggiunto non era molto, e quello che rimaneva da raggiungere era tanto. Anche se l'ambiente berlinese accolse cordialmente Maurizio Stiller e la sua « star », per la capitale tedesca la Garbo non era che un'attrice all'inizio della carriera. Stiller cercò ogni mezzo per farle della pubblicità prima della programmazione del film, e poichè Greta non sapeva ancora una parola di tedesco veniva inviata in tutte le redazioni dei giornali accompagnata dalla sua collega Lundquist-Dahlström che le fungeva da interprete. Nei teatri di posa le furono fatte diverse fotografie che furono poi distribuite alla stampa e si venne così preparando il pubblico berlinese per il momento della prima rappresentazione che fu data alla « Mozartsaal » in Piazza Nollendorf. Per l'occasione si erano date convegno in questo cinematografo numerose personalità: critici, attori, signori e signore del mondo elegante e perfino letterati di gran nome. Essi erano venuti per rendere omaggio

al nome di Selma Largerlöf, onoratissimo in Germania, e se ne andarono ricolmando di lodi l'opera artistica creata da Stiller e l'ottima recitazione dei suoi attori e delle sue attrici, che, presenti allo spettacolo, furono ripetutamente applauditi.

Fu dunque un vero trionfo ed il giorno seguente il nome di Greta Garbo era sulle labbra di tutto il gran pubblico cinematografico berlinese e l'attrice veniva definita una nuova speranza del cinema europeo. Praticamente questo successo procurò a Stiller un contratto da parte di una casa cinematografica berlinese, la « Trianon-Film », per un film che avrebbe dovuto essere girato a Costantinopoli, interpreti Greta Garbo e Lars Hanson. Il contratto fu firmato nell'ottobre del 1924 e nello stesso mese la compagnia partì per Costantinopoli dove avrebbero dovuto essere ripresi gli esterni. La « Trianon-Film » avrebbe voluto realizzare un film dal titolo *Hôtel Stadt Lemberg,* ma Stiller non ne aveva voluto sapere, egli preferiva qualche cosa di più realistico e scelse una trama, a lui nota, dello scrittore russo Wladimir Sanitjeff. Soggetto alquanto avventuroso di una ragazza alla ricerca del suo fidanzato.

L'accoglienza a Costantinopoli fu cordialissima oltre ogni aspettativa. Le ambasciate tedesca e svedese, avevano inviato i loro rappresentanti a ricevere la comitiva alla stazione e l'inizio si presentava molto roseo. Subito dopo il suo arrivo Stiller acquistò due elegantissime automobili e si diede a scorazzare nei dintorni in compagnia del suo assistente, di Greta Garbo e di Lars Hanson per trovare motivi di paesaggio che avessero del colore locale. Ma ben presto incominciarono le prime disillusioni, perchè non sembra che le viuzze caratteristiche della città vecchia si prestassero molto ad essere riprodotte cinematograficamente, causa la mancanza di spazio. Inoltre, le autorità locali ostacolavano la ripresa degli esterni proibendo che si girasse nelle pubbliche vie o nelle moschee. Comunque nel frattempo si erano acquistati molti autocarri che dovevano servire per le comparse, ed il corredo di costumi portato da Berlino fu arricchito con l'acquisto di veri costumi orientali. Denaro sembrava essercene in abbondanza. Il personale della spedizione si trovava alloggiato in una distinta pensione russa e si trovava bene sotto ogni rapporto. Ma tutto ad un tratto la « Trianon-Film », che a torto era ritenuta molto florida, sospese i pagamenti; Stiller si venne a trovare in tali condizioni da non poter neppure saldare il conto dell'albergo, e tutto il materiale della spedizione, e quei pochi metri di pellicola che erano stati già girati, furono sequestrati. Alla fine Stiller dovè ritenersi contento di poter raggranellare tanto denaro da potersi pagare il biglietto di viaggio fino a Berlino dove si recava per cercare di ottenere i mezzi sufficienti per il riscatto del materiale sequestrato. Dalla « Trianon-Film » non giungeva più alcuna notizia. Il denaro raccolto non era tuttavia sufficiente anche per il ritorno degli interpreti e così Greta Garbo e Lars Hanson rimasti a Costantinopoli passarono un ben malinconico Natale. A Berlino Stiller apprese che dalla « Trianon-Film », ormai fallita, non era più possibile ottenere neppure un marco. Soltanto dopo molte penose ricerche gli era stato possibile avere del denaro che avrebbe dovuto servire per lo meno per il ritorno degli interpreti del film. Ma nel frattempo la piccola comitiva si era saputa arrangiare da sè stessa. Poichè non si aveva

più alcuna notizia di Stiller, alla fine di gennaio fu deciso di rivolgersi all'ambasciata svedese, la quale acconsentì che fosse messo a disposizione di Greta Garbo e Lars Hanson il denaro sufficiente per il viaggio di ritorno e, dopo qualche titubanza, anche l'ambasciata tedesca decise di fare altrettanto per i propri connazionali.

Ma con il ritorno a Berlino non si era ottenuto molto. L'industria cinematografica tedesca attraversava nel 1924 un periodo difficile, poichè si era proprio allora ridestata dalle illusioni del dopoguerra e dell'inflazione e con questo risveglio si veniva a conoscere in quale brutto stato si trovassero le finanze della Germania.

Le varie case cinematografiche si trovarono dinanzi al compito di adattarsi a più modeste condizioni di lavorazione. Spirito d'intrapresa e liberalità dovevano aspettare tempi migliori. Si temeva l'inizio del 1925, e nessuno si sentiva il coraggio di fare un film con un regista svedese, poichè si riteneva non fossero tali da rendere molto finanziariamente nel campo cinematografico tedesco. Il gran successo del film *Gösta Berling* lo si riteneva un caso speciale e lo si attribuiva, in parte, anche alla grande popolarità di cui godeva in Germania il romanzo della Lagerlöf, e così per il momento Stiller fu costretto a rinunciare a quelsiasi attività cinematografica. Più fortunati furono invece i suoi interpreti.

Il noto regista dell'« Ufa » G. W. Pabst, aveva concluso un contratto col Consorzio franco-tedesco « Sofar » e stava occupandosi della realizzazione del film *Die Freudlose Gasse* (*La via della gioia*) la cui sceneggiatura di Willy Haas era stata tratta da una novella dello scrittore Hugo Bettauer. Interpreti principali del film erano Asta Nielsen, Werner Kraus e Waleska Gert, ma ne occorreva un altro. Mancava l'attrice adatta per una parte di giovinetta, ruolo importante anche questo. Occorreva una persona che non solo avesse la freschezza della gioventù ma anche una certa innata distinzione unita ad esperienza cinematografica. Non era cosa molto facile trovarla. Pabst aveva visto soltanto un'attrice che si confaceva a questo ruolo, l'interprete del personaggio di Ebba Donha in *Gösta Berling*. Ma nulla si sapeva di lei, nè dove fosse nè come poterla avvisare, poichè dalla fallita « Trianon-Film » non era stato possibile sapere nulla. La « Sofar » cominciava ad impazientirsi ed avrebbe voluto cercare un'altra attrice, ma Pabst non si lasciava distogliere dalla sua idea e si rifiutava di iniziare le riprese fino a che non avesse trovato la Garbo. La sua ostinazione fu ricompensata. Nel viaggio di ritorno da Costantinopoli Greta, che si trovava nel vagone ristorante, si sentì fissata da un viaggiatore così insistentemente che, annoiata, cambiò di posto con Lars Hanson. Ma in realtà non si trattava di un importuno ammiratore ma soltanto di un amico di Pabst che l'aveva riconosciuta. Infatti questi al suo arrivo a Berlino avvertì immediatamente il regista che telefonò subito a tutti gli alberghi della capitale finchè rintracciò Greta Garbo all'Esplanade. Si fece subito dare la comunicazione. Fu Stiller a rispondere e fu pure lui che in seguito diresse tutte le trattative che dovevano definire il contratto della Garbo. Stiller si mostrò molto esigente e Pabst capitolò su tutti i punti pur di ottenere l'attrice; solo in una cosa non cedette, nella scelta dell'operatore. Siller avrebbe voluto im-

porre Yulius Jaenzo, l'operatore di *Gösta Berling*, che sapeva già come trattare la fotogenia della Garbo, ma Pabst non ne volle sapere. La lavorazione del film fu subito iniziata. La prima mattina Greta, accompagnata da Stiller, fece il suo ingresso nel teatro di posa dove si trovavano già delle celebrità: Asta Nielsen, Werner Kraus, Jaro Furth. Nessuna meraviglia se in una simile compagnia Greta si sentì un poco intimidita. Impallidisce e non sa dire una parola mentre Pabst in disparte l'osserva e si felicita della sua scelta. Stiller intanto si era avvicinato a Seeber per fargli presente quali erano le difficoltà che presentava all'operatore la fotogenia della Garbo, ma questi non aveva il minimo dubbio che la prova sarebbe riuscita magnificamente. Furono fatti i primi provini che vennero immediatamente sviluppati negli appositi locali. Nell'attesa Pabst e Seeber sembravano soddisfatti, ma non appena uscirono dalla sala di proiezione i loro volti avevano cambiato espressione. Di 80 metri ripresi 79 risultarono inservibili.

Il nervosismo di Greta ne alterava la mimica. Non vi era nulla da fare che ricominciare la prova. La pazienza di Pabst era inesauribile ma il risultato rimaneva invariato, il film girato doveva essere gettato via. Stiller non fu ammesso in sala di proiezione, non si voleva essere testimoni della sua soddisfazione per avere egli avuto ragione con i suoi avvertimenti. Il cattivo risultato fu tenuto nascosto anche a Greta ma ella sentiva che vi era qualche cosa che non andava e ciò la rendeva ancora più nervosa. Pabst incominciava già a domandarsi se fosse il caso di cercare un'altra attrice o di abbandonare del tutto l'impresa quando avvenne un fatto che salvò la situazione. Si stava per l'appunto girando una scena in cui si vedeva una cartella cadere da un tavolo e si notò come la velocità normale con cui veniva girato il film non fosse sufficiente per riprendere la caduta della cartella. Seeber fece allora aumentare il numero dei giri alla manovella (a quei tempi la « camera » veniva ancora azionata a mano) e si ebbe così una buona ripresa. Ad uno dei tecnici presenti venne allora in mente di usare questo procedimento anche nei riguardi di Greta. Si provò, e finalmente si vide che si era trovata la soluzione giusta, poichè, aumentando il numero dei fotogrammi, sparivano dal volto di Greta le contrazioni nervose che ne alteravano la mimica. Pabst rimase entusiasmato del risultato ottenuto e fece entrare subito Greta nel teatro di posa per iniziare le vere riprese per il film. Questo successo si riflettè immediatamente anche sulla Garbo che difatti divenne subito più sicura di sè e più espressiva.

La regia di Pabst, la collaborazione con dei colleghi esperti e celebri ed in special modo la personalità di Asta Nielsen contribuirono ad arricchire immensamente le sue esperienze artistiche e le diedero anche una maggiore cognizione delle questioni tecniche. Il lavoro procedeva ora alacremente e Greta dimostrò di possedere uno zelo ed una tenacia ammirevoli, qualità queste che si imposero in seguito anche agli esigenti registi americani. Ella si tratteneva nel teatro di posa quasi l'intera giornata, anche quando la sua presenza era richiesta soltanto per poche ore, e quando, come talvolta accadeva, doveva lavorare fino alla sera tardi, era la prima a recarsi al lavoro la mattina dopo. Pabst prevedeva, cosa che poi si avverò, un grande successo e quindi invitò

l'autore del soggetto, Hugo Bettauer, a recarsi a Berlino per discutere nuovi progetti, ma costui, per quanto spiacente, rispose che purtroppo i suoi impegni giornalistici non gli permettevano per il momento di assumere altri impegni. Un paio di giorni dopo era annunciato su tutti i giornali a grandi titoli: «Misterioso assassinio a Vienna», « Un giornalista ucciso con un colpo di pistola ». L'infelice vittima non era altri che Hugo Bettauer. L'inchiesta poi assodò trattarsi di una di quelle assurde tragedie non rare in quei tempi a Vienna. Mentre Bettauer lavorava tranquillamente a casa sua un pazzo si era introdotto dalla finestra nel suo studio e lo aveva ucciso di sorpresa mentre il giornalista si trovava tranquillamente presso il suo scrittoio. L'assassino, un irresponsabile, non seppe giustificare in alcun modo i motivi che lo avevano spinto al delitto. Il triste episodio non mancò tuttavia di accrescere la pubblicità del film *Die freudlose Gasse* che riscosse unanime consenso di pubblico e di critica.

Quale era la parte della Garbo in questo film? Ella si aggirava in un ambiente torbido, passava per vicoli tortuosi dove uomini le mormoravano parole che non comprendeva, doveva essere affamata ed avere freddo, cercare il sole e la serenità là dove la gente non aveva per volto che delle orribili grinte, unico essere umano fra tanta miseria morale e materiale che portasse dentro di sè come una reliquia la purezza della sua anima. Era come si trovasse nuda in mezzo a migliaia di faccie stravolte ed a migliaia di desideri che penetravano nella sua pelle come frecce avvelenate. Il film, come abbiamo detto, ebbe un grande successo e non solo in Germania ma anche all'estero. L'interpretazione di tutti gli attori fu magnifica e la stessa Greta Garbo in seguito rievocando quei tempi scrisse: « Io ebbi l'onore di recitare a fianco di due grandi attori, Asta Nielsen e Werner Kraus ». Questo film non fu rappresentato in Italia e solo alcuni anni fa (nel 1932) per speculare sul nome ormai famoso di Greta Garbo fu staccato dalla *Via senza gioia,* film molto lungo, l'episodio della Garbo e fu presentato come un film a sè anche in Italia col titolo *L'ammaliatrice.* I veri interpreti del film, Asta Nielsen e Werner Kraus, non vi apparivano affatto. Questo relitto di film, che con l'originale non aveva nulla a che vedere, così conciato non aveva più ragione di esistere e lo stesso episodio della Garbo staccato ed isolato perdeva di consistenza e significato.

Maurizio Stiller nel frattempo non se ne stava ozioso ed il destino che gli era stato avverso nella sua avventura di Costantinopoli, gli fu nuovamente benigno. Nella primavera del 1925 si trovava a Berlino Louis B. Mayer, Vice Presidente della Metro Goldwyn Mayer, il quale incontrandosi con Stiller gli espresse il desiderio di portarlo ad Hollywood. Era l'epoca in cui l'America acquistava dall'Europa tutto quello che sembrava aver valore per il film. Si era importato Lubitsch dalla Germania e Sjöstrom dalla Svezia e si erano stipulati i contratti con Jannings e Veidt. Stiller rapresentava per l'America un gradito complemento del personale europeo. Il regista però impose che con lui fosse scritturata anche Greta Garbo. « Chi è questa Garbo? » domandò Mayer, che non la conosceva nè si interessava a lei e fu solo su richiesta di Stiller che si recò a vedere *La via senza gioia*. Tuttavia dopo aver visto il film non indugiò a scritturarla insieme a Stiller. Pabst la lasciò partire a malin-

cuore e si diede molto da fare negli ambienti cinematografici tedeschi affinchè alla Garbo fossero fatte, in Germania, condizioni eguali a quelle offerte dalla Metro Goldwyn Mayer, ma in quell'epoca la nazione tedesca era troppo povera per trattenere un'attrice che aveva già ottenuta una scrittura per Hollywood.

L'arrivo di Greta a New York ed Hollywood non fu certo sensazionale. Ella era considerata soltanto come la protetta di Stiller, il grande regista di *Gösta Berling*, ed i successi personali di Greta in tale film e nella *Via senza gioia* erano, secondo il punto di vista americano, troppo specificamente europei per dar affidamento che l'attrice avrebbe incontrato anche la simpatia degli americani, che del resto non erano troppo entusiasti dell'aspetto di Greta che trovavano goffa ed insignificante. Dopo molti infelici tentativi (che dimostrano come le fotogenia della Garbo non sia stata una della costruzioni più facili) finalmente l'operatore Arnold Ghenter riuscì ad ottenere un magnifico studio dell'attrice. È stata Hollywood a creare il « tipo » Garbo. In *Gösta Berling* non era che una giovinetta delicata dai meravigliosi occhi sognanti che doveva interpretare la parte di un essere giovane e fragile. La Garbo di *Via senza gioia* è una piccola artista ancora incerta nel suo aspetto esteriore e nella sua fisonomia e commuove per le incertezze del suo giovane cuore. È stata Hollywood a fissare definitivamente il volto dell'attrice, cancellando tutto quello che vi era di poco chiaro nei suoi lineamenti e riducendo la sua complessa fisonomia a pochi tratti essenziali opportunamente accentuati. Hollywood ci ha mostrato un nuovo volto della Garbo. Quello che prima s'intravedeva come dietro un velo, oppresso da particolari secondari, ora risulta chiaro ed essenziale. Questo dimostra del resto quanto importante sia per la fotogenia di un volto ed il successo di un'attrice il concorso dell'operatore, del fotografo e del truccatore. Il primo film girato da Greta in America fu *The Torrent* di cui ella era la protagonista a fianco dell'attore Riccardo Cortez. Il successo riscosso dal film fu anche il succeso americano di Greta la quale fu subito impegnata per un secondo film *The Temptress* insieme con Antonio Moreno, quale attore, e Stiller come regista. Ma il film era appena all'inizio quando avvenne una lite fra Stiller e la Metro Goldwyn Mayer e Stiller, offeso, cedè la regìa a Fred Niblo. Poi vi fu il succeso del film *La carne ed il diavolo* tratto da un lavoro di Sudermann ed il successo riscosso dalla Garbo in ogni suo nuovo film non faceva che consolidare la fama ormai acquistata. È inutile ormai seguire passo a passo la Garbo nella sua fortunata ascesa, troppo nota a tutti. Osserviamo soltanto che con la sua ascesa s'inizia il tramonto di Stiller, di colui cioè che di Greta Gustafsohn fece Greta Grabo. Il regista, disilluso di Hollywood, ritornò in Svezia dopo aver girato in America soltanto tre film: *Albergo Imperiale* con Pola Negri, *Le confessioni di una donna* e *La strada dei peccati*.

In patria cadde in preda ad una cupa malinconia, le sue condizioni fisiche andarono rapidamente declinando ed i suoi antichi amici si accorsero presto che egli era gravemente ammalato. Uno di loro scrisse alla Garbo comunicandole la malattia di Stiller. Circa nella stessa epoca il regista fu internato in un ospedale della Croce Rossa, senza che egli avesse tuttavia ancora la consapevolezza della gravità della sua malattia, e quando gli amici gli consigliarono di fare il testamento rise e disse che presto sarebbe perfettamente gua-

rito. Però vi erano dei momenti in cui comprendeva che non vi era più alcuna speranza, e diceva di essere lieto di morire. Egli, che prima era stato sempre pieno di idee geniali ed iniziative, era divenuto indifferente a tutto. Solo di Greta parlava ancora qualche volta. « Ella è la mia creazione » poteva dire con orgoglio quando gli mostravano ritagli della stampa mondiale che ne descrivevano l'ascesa trionfale. La fine purtroppo arrivò prima ancora di quello che fosse prevedibile e con lui se ne andò un vero artista di quel periodo. Quando giunse in Svezia la risposta della Garbo, Stiller era già sepolto. Ella forse non supponeva la gravità della malattia e gli comunicava che per Natale sarebbe ritornata a casa e che quindi si sarebbero rivisti.

Ormai la biografia della Garbo si fa più difficile. L'ambiente di Hollywood, le imposizioni dell'ufficio di pubblicità della Metro Goldwyn, e molti altri fattori concorrono a renderla meno sicura. Si parla dei suoi ritorni in patria, del suo desiderio di appartarsi che alle volte rasenta l'affettazione, della sua fobia per i giornalisti, ecc. Non mancano tuttavia episodi interessanti. La biografia segue l'attrice durante il periodo scabroso dell'avvento del sonoro che segnò la fine di tanti attori celebri e da cui Greta uscì vittoriosa.

Poi si passa alla parte, diremo, di critica artistica, Kühn esamina quasi tutti i film della Garbo e dell'epoca del sonoro mette specialmente in rilievo l'interpretazione dei seguenti: *Mata Hari, Come tu mi vuoi, Regina Cristina* e *Velo dipinto,* che è l'ultimo della serie poichè il libro è stato pubblicato nel 1935. Le considerazioni contenute per ogni film sono interessanti perchè scritte con sincerità e di ognuno di essi viene posta in speciale rilievo l'interpretazione della Garbo.

Interessante è il confronto che Karl Sabel fa tra Greta Garbo ed Asta Nielsen. Egli dice che mentre la Nielsen, attrice genialissima, trasformava il suo essere in sempre nuove creazioni a seconda del personaggio interpretato, la Garbo invece è grande soltanto in ciò che corrisponde alla sua natura e quindi ad essa modella i personaggi da lei creati. Nei momenti felici della recitazione della Garbo la sua natura umana ha ragione dei raffinati artifici della tecnica ed in quei momenti la sua figura è veramente umana e commovente. Sabel fa anche un'altra domanda: « Quale effetto farebbe la Garbo sul palcoscenico? ». Egli crede che l'attrice, rispetto alla sua fama, deluderebbe il pubblico ed in questo la paragona, in suo sfavore, con la Nielsen che anche sul palcoscenico, se pur raramente vi è comparsa, rimaneva una grande personalità. Ma su ciò non è d'accordo Kühn, autore del volume, quando osserva che mentre la Nielsen era una raffinata commediante che creava i suoi personaggi sempre controllata da un eccezionale temperamento artistico, la Garbo, crea il personaggio attingendo alla propria inesauribile ricchezza spirituale.

V. B.

I Film

BATTICUORE

Origine: Italia - *Produzione*: Era Film - *Produttore*: Giuseppe Amato - *Regista*: Mario Camerini - *Soggetto da una novella di* Lilly Janüsse - *Sceneggiatura*: Mario Camerini, Ivo Perilli, Leo Longanesi - *Scenografo*: Gastone Medin - *Operatore*: Anchise Brizzi - *Musica*: Roberto Caggiano - *Interpreti*: Assia Noris, John Lodge, Luigi Almirante, Giuseppe Porelli, Rubi Dalma, Armando Migliari, Giulio Stival, Maurizio d'Ancora, Romolo Costa, Calisto Beltramo, Pina Gallini.

Batticuore è uno di quei film cosiddetti « puliti » anche se la morale in essi contenuta non sia alla fine eccessivamente pulita per quanto i moralisti potrebbero accontentarsi della frase finale detta dal capo della banda di ladri: « val meglio restituire che prendere » (o press'a poco). In un film di Mario Camerini non si può fare a meno di apprezzare il modo del racconto, i particolari divertenti che vi sono inseriti, i duetti tra Assia Noris e il suo compagno che questa volta è l'attore inglese John Lodge.

Il film rientra nella categoria di quelle opere spensierate e piacevoli che si svolgono in convenzionali ambienti europei, che magari vogliono fare la satira di cadute diplomazie o di modi vigenti all'Estero. Per questa ragione l'azione è ambientata a Parigi, una Parigi di maniera senza raggiungere gli eccessi di Montmartre vista dagli americani, anche perchè l'azione si svolge in ambienti eleganti e vistosi, dove vivono gli Ambasciatori di due stati immaginari: Stivonia e Lucrazia e dove un diplomatico inglese si incontra incidentalmente con una ragazza ingenua, ma non tanto, poichè questa ragazza è allieva in una scuola di ladri. L'azione ha principio in questa scuola del furto. La fanciulla fa il suo primo colpo: ruba una spilla dalla cravatta di un distinto signore: l'ambasciatore di Stivonia. Costui trova che la ragazza fa al caso suo: è una graziosissima ladra che potrà rubare dal panciotto di un diplomatico inglese un orologio dentro al quale dovrebbe esserci la fotografia della propria moglie. Come la fanciulla rubi l'orologio, come nell'orologio l'ambiasciatore non trovi la fotografia della moglie, come la fanciulla e il giovane diplomatico si innamorino e come alla fine sposino, questo racconta Camerini con quel suo fare disinvolto ma mai del tutto azzardato.

Nel film ci sarebbero anche alcune trovate che non sono grandi trovate, come la canzonatura della trasmissione di televisione in cui all'immagine dei due ambasciatori si interferisce quella di due ballerine, dimodochè i due uomini appaiono con le sottane. Il che da un punto di vista tecnico è impossibile. In altro punto del film invece, senza alcuna trovata visiva, è un dialogo tra i due ambasciatori in cui ciascuno fa delle allusioni circa la fedeltà della moglie dell'altro, che è teatrale ma piacevolmente recitato da Giuseppe Porelli e Giulio Stival.

Tutti gli attori sono del resto ben guidati. Ed è questa una delle abilità di Camerini: di saper scegliere gli attori per i personaggi e di rendere poi i personaggi coerenti anche se un poco convenzionali. Del resto, sulla convenzionalità si basa buona parte dei film di ogni tempo.

AMORE SUBLIME
(STELLA DALLAS)

Origine: America - *Produzione*: United Artists - *Produttore*: Samuel Goldwyn - *Regista*: King Vidor - *Soggetto da un romanzo di* Olive Higgins - *Sceneggiatura*: Sarah Mason, Victor Heerman - *Operatore*: Rudolph Maté - *Fonico*: Frank Maher - *Direzione musicale*: Alfred Newman - *Costumi*: Omar Kiam - *Interpreti*: Barbara Stanwyck, John Boles, Ann Shirley - *Montaggio*: Richard Day - *Metraggio*: 2.300 - *Casa di doppiato*: Itala Acustica - *Distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati S. A. I.

Stella Dallas è stato un film muto di Henry King abbastanza famoso; tanto da consigliare Samuel Goldwyn a riprendere il romanzo dal quale fu tratto e affidare la realizzazione di un nuovo film sullo stesso testo a King Vidor. Dopo aver provato con *Nostro pane quotidiano* la produzione indipendente, Vidor è ritornato a quella industriale, realizzando film, come *Notte di nozze, So Red the Rose, I cavalieri del Texas* che non mancano di vigore ma che sono lontani da *Alleluja!*, per ricordare il film più originale fra quelli da Vidor realizzati.

Vidor però, dal giorno in cui ha cominciato ad occuparsi di cinema, non ha trascurato oltre a quel « vigore » che tutti i critici sono pronti a riconoscergli, anche toni intimi e dimessi. Del resto, non bisogna dimenticare che egli ha diretto anche una *Bohème* e che nello stesso *Nostro pane quotidiano* vi erano scene a due, tra i giovani sposi, che rivelavano una tendenza di Vidor di accostarsi a quei sentimenti risposti che paiono esclusività di registi come Paul Fejos o Frank Borzage.

Amore sublime è anche un film di tono minore. Nel contrasto tra madre e figlia sono qua e là scene dove quell'intimismo meno conosciuto di Vidor, affiora. Si veda, per tutte, la scena in cui la madre sta alla toeletta, mettendosi la crema per mantenere la pelle fresca, e ravviandosi i capelli; e la figlia che è vissuta per qualche tempo con il padre, diviso dalla madre, le parla di un'altra donna presso la quale il padre l'ha condotta come ospite. Una donna semplice — dice la fanciulla — che non si trucca mai il viso. La fanciulla dice innocentemente queste parole, ma la madre s'arresta: stava proprio allora ritoccandosi sulla scriminatura i capelli, dando loro l'acqua ossigenata là dove erano diventati più scuri perchè cresciuti. Una stasi; e la figlia si avvicina alla madre e prende in mano lo spazzolino passando l'acqua ossigenata sulla scriminatura dei capelli della madre, in silenzio: scena questa in cui è opportunamente fatto uso di quell'asincronismo tra immagine e parola, troppo spesso trascurato dai registi di mestiere.

La protagonista è Barbara Stanwyck, la quale, suggerita forse dalla sceneggiatura ma anche dallo stesso regista, ha calcato un po' troppo la parte. La figlia è Ann Shirley una delle più squisite attrici del cinema americano.

ALI NELLA BUFERA
(WINGS OVER HONOLULU)

Origine: America - *Produzione*: Universal - *Produttore*: Charles R. Rogers - *Regista*: H. C. Potter - *Soggetto di* Mildred Cram - *Sceneggiatura di* Isabel Dawn e Boyce de Gaw - *Operatore*: Joseph Valentine - *Interpreti*: Wendy Barrie, Ray Milland, Kent Taylor, William Gargan, Polly Rowles - *Metraggio*: m. 2.053 - *Distribuzione per l'Italia*: S. A. Industrie Cinematografiche Italiane.

Se capita di rado il trovare un regista originale, succede spesso che un regista, in specie quando si tratti di un americano, conosca a tal punto la tecnica realizzativa e le sue necessità che il film appare lustro e pulito come certe automobili, che escono dalle officine, perfette nei congegni, piacevoli nella linea e che, al primo volger della moda, sembrano già vecchie.

Un aeroplano e il tuo cuore: il tema rinnova la dialettica un po' consunta e le corde sentimentali stiracchiate in un bagno di vigoria tecnica: bella fotografia, stretti legami di montaggio, scorrevolezza di interpretazione. Per questi pregi esteriori ci si accosta al film con divertimento, se non con interesse. Tra la folla delle sale cinematografiche ci sono sempre due cuori di

innamorati pronti a specchiarsi nelle schermaglie dei due protagonisti ed a ricavare per le loro bizze quotidiane consigli pratici. La parte centrale del film, allor che la sposa vinta dalla solitudine e sgomenta per il rombo di aeroplani, che la stordisce decide di distrarsi per una sera con l'amico di infanzia da poco sopraggiunto, è la migliore. E ricorda un linguaggio disinvolto di immagini, quale da tempo si è perduta la memoria.

Nel film c'è in pieno per la mentalità di tutti i popoli il clamore pubblicitario per l'armata aerea americana; e non mette conto di ripetere qui quanto si è detto tante volte sul valore di questa propaganda indiretta a favore di una istituzione sociale, di un complesso militare, di una organizzazione statale. Dal film scaturisce alla fine per lo spettatore un vago piacere di macchine alate e il gusto di vivere nel corpo di queste macchine, che portano nel cielo il cuore e la vita di uomini innamorati ed eroici.

E l'opinione dello spettatore comune in questo caso è una opinione, che ha il suo valore.

UNA MAGNIFICA AVVENTURA
(A DAMSELL IN DISTRESS)

Origine: America - *Produdione*: R. K. O. - *Produttore*: Pandro S. Berman - *Regista*: George Stevens - *Da un romanzo di* P. G. Wodehouse - *Sceneggiatura di* Ernest Pagano e G. K. Lauren - *Musica*: Geo Gershwin - *Operatore*: Joseph August - *Interpreti*: Fred Astaire, George Burns, Gracie Allen, Joan Fontaine, Reginald Gardiner, Rey Noble, Constance Collier, Montagu Love.

Tratto da un romanzo di G. P. Wodehouse, il film risente dell'umorismo di questo scrittore inglese, umorismo cui i realizzatori americani hanno aggiunto una serie di quelle trovate argute che costituiscono l'abilità di Hollywood in questi ultimi tempi. In questo genere di film la regìa passa in secondo piano di fronte alla sceneggiatura e alla recitazione degli attori i quali possono essere anche dei virtuosi come in questo caso. Virtuoso della danza, una danza a ritmi sincopati è Fred Astaire, virtuoso del canto è l'attore che sostiene il ruolo del maggiordomo: un maggiordomo impeccabile che sente ogni tanto il bisogno di cantare. Finalmente dopo vani sforzi, vi riesce, e prorompe in un canto in lingua italiana, per ritornare poco dopo a chiudersi nella sua austerità di maggiordomo. La scenetta che presenta il maggiordomo in orgasmo perchè sente il bisogno urgente di cantare, e la susseguente, quando canta, nascondendosi dietro ad un albero. sono tra le più riuscite e originali del film. Un'altra scena dello stesso tipo è quella in cui i madrigalisti invitati al castello danno un concertino, contrappuntato dall'azione al canto di Fred Astaire che si inserisce nel gruppo. Il film vale la pena di venir ricordato per queste sue sequenze, chè il resto si mantiene nell'ambito del film normale, pulito, all'americana, dove l'amore contrastato tra la ragazza e il giovanotto e alcuni equivoci che si inseriscono, rappresentano il nucleo della vicenda.

QUANDO LA VITA E' ROMANZO
(Y IL TAKE ROMANCE)

Origine: America - *Produzione*: Columbia - *Regista*: Edward H. Griffith - *Soggetto*: Stephen Morehouse Avery - *Sceneggiatura*: George Oppenheimer - *Operatore*: Lucien Andriot - *Testo delle canzoni e musica*: Oscar Hammerstein II, Ben Oakland - *Direzione musicale*: Moris Stoloff - *Interpreti*: Grace Moore, Melvyn Douglas, Helen Westley, Stuart Erwin - *Metraggio*: 2.452 - *Direzione per la versione italiana*: Sandro Salvini - *Distribuzione per l'Italia*: Consorzio Cinem. EIA.

Grace Moore, voce canora, resta in questo film quella che è nel teatro: una attrice, che porta sullo schermo gli ammicchi e i sorrisi, il portamento e le battute della cantante amorosa. « Mimì » della *Bohème*, « Margherita » della *Traviata*, del *Faust* sono state le compagne della fama della bella Moore. Ed ella ben se lo ricorda in questo film, convinta come è che la sua voce possa mutare ogni cosa in oro colato, per virtù di alchimia novissima. Ella cammina portata dalle vibrazioni sonore, aleggia con busto eretto, pronta al canto, apre la bocca

a schiarite di sorriso, chiude gli occhi feriti quasi sempre dalla profonda passione. Una bocca che si apre come un melograno spaccato e un rivolo di note sgorgante da una gola palpitante: ecco un magnifico ritratto ed espediente per tutte le case pubblicitarie, ecco la sintesi della vitalità di Grace Moore, vitalità da palcoscenico, convenzionale ed affatturata, che porta con sè la falsità dei luccichii da pochi soldi, la cartapesta e gli svolazzi della scena. Questa attrice appartiene alla categoria delle donne passionali, per cui le stelle e il cielo, i vicoli e i giardini, i lussuosi saloni, candidi di luci e adorni di cuscini, sono gli aspetti scenografici della loro robusta carnalità. *Quando la vita è romanzo* è costruito su misura per lei: così si comporta ama ed abbraccia, soffre e vibra una donna quarantenne, cui la maturità suggerisce deliziose estasi e pazzie. Accanto a lei, Melvyn Douglas è un compagno di numero, messole vicino per fare brillare le doti della prima donna. La sua eleganza è quella dei manichini e cade sovente negli eccessi del luogo comune.

Se c'è un attore che è sincero e mimicamente non stona è il buffo, che, ligii alla tradizione teatrale, non manca in questo soggetto melodrammatico. È la figura ormai nota del tonto e fedele amico, appartenente alla categoria dei farseschi tipi, che si fanno brutti e simpatici e snocciolano dei primi piani mimici di effetto comico nelle situazioni più serie ed hanno pronto per lo schermo un catalogo di azioni, di atteggiamenti e di battute, che spesso li fa cadere nella macchietta e li irrigidisce in maschere. Maschere e macchiette: due pericoli per la bella verginità creativa del cinema.

UN IMMORTALE SU MISURA
(L'HABIT VERT)

Origine: Francia - *Produttore-regista*: Roger Richebé - *Direttore di produzione*: Pierre Schwab - *Dalla commedia di* Robert De Flers e G. A. de Caillavet - *Sceneggiatura di* Louis Verneuil - *Aiuto regista*: Marcel Cohen e Jean Mamy - *Operatore*: Ycan Ysnard - *Fonico*: Paul Bolstelle - *Musica*: Marcel Lattes - *Scenografo*: Y. A. D'Eaubonne - ***Interpreti***: Elvire Popesco, Victor Boucher, Jules Berry, André Lefaur, Pierre Larquey, Meg Lemonnier - *Casa di doppiato*: Cinecittà - *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Un immortale su misura è un film, se così si può chiamare, che ha il suo testo letterario conchiuso, alla portata di tutti, un testo piacevole per la eleganza dialogica, per la sbrigliata fantasia parolaia nel campo della satira e della critica. Ed il testo è ancor vivo oggi, per quanto ormai risalga al 1912, in cui la commedia prese per la prima volta veste teatrale. Il film non è che la traduzione — quasi materiale — della commedia *L'habit vert* di Robert De Flers e G. A. De Caillavet, commedia che ai suoi tempi ebbe un enorme successo di pubblico e di critica.

Si tratta di una satira, volgaruccia e a un tempo intelligente, dell'Accademia Francese, contro la sua struttura superficiale, e la mancanza di sostanza e di reale vita spirituale. È un punto di vista innocente, che affila i suoi strali in uno spigliato umorismo, non esente da grossolanità.

Il film appartiene a quel genere di documenti cinematografici, per i quali vi sono specializzati e distinti periti fotografi, che muovono la macchina con quel tanto di verità psicologica, con cui il normale spettatore vede lo spettacolo teatrale: il boccascena del normale teatro in questi casi, si moltiplica e suddivide in tanti boccascena minori, che comportano ciascuno la entrata e l'uscita dei personaggi, ove non si preferisca tener loro dietro con le panoramiche.

Questi documenti fanno come nuovi, per le caselle dell'archivio ammuffito dello spirito, i soggetti e gli spettacoli di altra natura, come quelli teatrali, e traducendo questi ultimi in forme diverse danno valore solo al contenuto di essi, a guisa di fatti di cronaca.

Un immortale su misura potrà forse piacere per la sua spiccata monelleria, per la sua abilità dialettica, per alcuni pregi di comicità dialogata, e perchè, infine, c'è sempre gusto a lanciare buccie di patata contro qualcuno, contro qualcosa.

RITORNO ALL'ALBA
(RETOUR À L'AUBE)

Origine: Francia - *Produzione*: Bercholz - *Distribuzione*: E.N.I.C. - *Regista*: Henry Decoin - *Soggetto dalla novella «Dalle sei alle sei» di* Vicki Baum - *Sceneggiatura*: Pierre Wolff e Henry Decoin - *Musica*: Paul Misraki - *Interpreti*: Danielle Darrieux, Pierre Dux, Jacques Dusmenil, Pierre Mingand, Raymond Cordy, Somson Fainsilber.

Le coppie tra un regista e un'attrice possono dare spesso i loro buoni frutti, a meno che non si insista sugli stessi motivi, e si affidi, come nel caso di Joseph von Sternberg e Marlene Dietrich, più alla scenografia e alla posizione della protagonista nell'esteriorità decorativa che ne nasce, il risultato del film; piuttosto che nella varietà, da film a film, della messinscena e delle espressioni dell'attrice. Anche Elisabeth Bergner, che ha girato soltanto con Paul Czinner, si ripete: basta confrontare il loro primo film: *Niu*, con uno degli ultimi: *Mélo*. Ora, all'orizzonte del cinema francese è sorta una nuova coppia formata da un regista: Henry Decoin e da un'attrice: Danielle Darrieux, la quale s'è fatta ormai un certo nome presso il pubblico che legge le gazzette cinematografiche. Gli americani hanno visto che era un'attrice graziosa e l'hanno chiamata a Hollywood per farle prendere parte ad un film brillante: *Allora la sposo io*. Senonchè parve che l'attrice non fosse soddisfatta del risultato. Eccola di nuovo in Francia, per rivelarsi in un ruolo impegnativo: tale può dirsi questo di *Ritorno all'alba*, della giovane sposa ungherese che vive ventiquattr'ore in città, accadendole diversi accidenti, cui ella reagisce rimanendo estatica, attonita, assente, ma pur manifestando, via via che questo o quel caso le viene incontro, espressioni che denotano l'influenza sia pure transitoria che tali avvenimenti possono provocare. Vi sono quindi scene allegre e vivaci, alternate ad altre fortemente drammatiche; in una di queste, quando cioè la fanciulla è al commissariato di Polizia, stravolta e persa perchè erroneamente implicata in un fattaccio da quarta pagina, senza avere alcuna colpa, Danielle Darrieux ha manifestato i toni migliori. Dove si può constatare anche che un'attrice in apparenza idonea a sostenere ruoli leggeri, può dimostrare invece, se ben guidata, un temperamento drammatico.

ULTIMATUM

Origine: Francia - *Produzione*: Pan Film - *Distribuzione*: Lux Co. Ital. Cinemat. - *Regista*: Robert Wiene - *Scenario di* Leo Lania e Pierre Allary - *Dialoghi di* Alexandre Arnoux - *Musica di* Adolphe Borchard - *Operatori*: Robert Lefebvre e Ted Pahle - *Interpreti*: Dita Parlo, Abel Jacquin, Erich von Stroheim, Bernard Lancret.

Erich von Stroheim interpreta in questo film il ruolo di un ufficiale serbo, paralitico. Non vorremmo che con l'andare del tempo Erich von Stroheim si compiacesse troppo di certe deformazioni o quasi, le quali possono togliere vigore alla sua maschera; comunque egli è il personaggio più convincente di questo film che è diretto da Robert Wiene. È, anzi l'ultimo film di questo regista, noto per aver realizzato, nel 1919, *Il gabinetto del dottor Caligari*, film che è andato famoso in quanto rappresentava l'espressionismo cinematografico basato più che altro sulla scenografia e sulla truccatura degli attori. Volendo ad ogni costo trovare una relazione fra i due film, bisogna notare, in *Ultimatum*, qua e là alcune scene stilizzate, dove le figure si muovono compassate e rigide.

Leo Lania, uno dei due scenaristi del film, è stato per alcuni film collaboratore di G. W. Pabst, tra cui *Westfront 1918*, di cui, in certo senso, questo *Uultimatum* rappresenta un precedente. L'azione dura pochi giorni, ma il ritmo è lentissimo. Il regista e prima di lui gli scenaristi non hanno create quel clima di tensione drammatica che il pubblico abituato alle azioni rapide scorrevoli e intense, avrebbe richiesto. Ma evidentemente i realizzatori non avrebbero fatto il film per codesto pubblico.

Rassegna della stampa

NEL MONDO DI CELLULOIDE

L'ultimo fascicolo di « *Bianco e Nero* » è dedicato ai « Problemi del film » e costituisce una interessantissima antologia di quanto è stato scritto finora in materia cinematografica da autorevoli personalità italiane e straniere. Questi quaderni di « *Bianco e Nero* », coordinati con somma cura da Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, costituiscono veramente un'iniziativa destinata a recare un notevolissimo contributo per la conoscenza e lo studio di questa nuova arte dello schermo che si è imposta prepotentemente nel mondo e che oggi è considerata una delle più tipiche espressioni del nostro secolo. Dio sa quante volte, negli anni andati, abbiamo dovuto lamentarci della mancanza, in Italia, di una vera e propria letteratura cinematografica. Se si toglie qualche articolo, comparso timidamente, qua e là, su giornali e riviste, ad opera di qualche isolato e coraggioso pioniere, tutto si riduceva alla anedottica e pettegola cronaca pubblicitaria dei « divi » che, ospitata con tutti gli onori, compariva sulle pubblicazioni a carattere popolare. Libri zero, giornali e riviste specializzati, a carattere serio e culturale, zero più zero. Quei poveri diavoli che, come noi, si erano lasciati sedurre dalla nuova espressione spettacolare, ne avevano intraviste le enormi possibilità artistiche e pretendevano studiarla attentamente, attraverso le varie fasi del suo prodigioso sviluppo tecnico ed estetico, dovevano ricorrere alla bibliografia straniera se volevano raggiungere in parte il loro scopo e tener dietro, contemporaneamente, al vasto movimento d'idee che la tipica arte nascente sollevata dietro di sè. Ma, fino a qualche anno fa, anche all'estero la letteratura cinematografica lasciava alquanto a desiderare e le pubblicazioni serie e coscienziose, che fossero assolutamente indipendenti da ogni influenza pubblicitaria e che, oltre ad essere attendibili dal lato informativo, studiassero il nuovo fenomeno esclusivamente dal lato tecnico estetico e sociale, si contavano, si può dire, sulle dita. È soltanto negli ultimi cinque o sei anni che in America, in Germania, in Francia e in Inghilterra la letteratura cinematografica ha messo su le ossa arricchendosi di studi, di annuari, di trattati storici ed estetici, utilissimi per chi voglia formarsi una cultura specializzata.

È logico e naturale che in tali condizioni fosse ben difficile da noi, in Italia, la formazione di quella coscienza cinematografica che è indispensabile sopratutto da parte di chi intende dedicarsi in qualche modo alla soluzione dei molteplici problemi che essa comporta.

Forse è proprio da attribuirsi a questa insufficiente e limitata coscienza cinematografica il troppo breve cammino compiuto fin qui dalla nostra risorta industria filmistica, nonostante gli incoraggiamenti e gli aiuti materiali largamente forniti dallo Stato fascista. Sta bene che la teoria non è la pratica e che nessun'altra arte richiede tanta esperienza tecnica come questa in cui i mezzi meccanici hanno una funzione interpretativa di primissimo ordine; ma è certo preferibile scendere sul terreno della realizzazione pratica con un buon bagaglio di cognizioni intorno alla storia e allo svi-

luppo tecnico ed estetico del cinema anzichè sprovvisti di tutto punto, come purtroppo avviene spesso in tutti i settori della nostra produzione, a cominciare da quella dei finanziatori per finire a quella dei soggettisti. L'arte del cinema non consente improvvisazioni, non può essere affrontata alla leggera. È un'arte difficile ad esercitarsi, complicatissima nei suoi ingranaggi e nei suoi strumenti, impegnativa al sommo grado; in quanto, essendo legata all'industria e costosissima in senso finanziario, non lascia molto margine agli esperimenti e ai dilettantismi; oltremodo complessa in linea estetica in quanto compendia in sè un po' tutte le arti e tutte le vuol sottomettere alla sua ferrea legge del movimento; e richiede perciò molto studio e molta esperienza, molta preparazione e molto senso di responsabilità.

Per buona sorte in fatto di letteratura cinematografica le cose, da qualche tempo, accennano a cambiare anche da noi. Ottime pubblicazioni periodiche, ben informate, attente, dirette e redatte con serietà, non mancano per il gran pubblico. Basta citare « Cinema », « Film », e « Schermo ». Ma chi si va rendendo veramente benemerito in materia di cultura cinematografica, venendo a colmare quella grave lacuna di cui si diceva, è appunto « Bianco e Nero » edito dal Centro Sperimentale di Cinematografia.

Quest'ultimo volume che tratta dei « Problemi del cinema » raccoglie scritti dei più varii autori, non tutti recenti e inediti, ma tutti oltremodo interessanti e significativi per chi segue la nuova espressione d'arte con gli occhi dello studioso.

Opinioni, giudizi, dissertazioni provenienti dalle più autorevoli cattedre, dalle più diverse tendenze, ma che, nel complesso, offrono un panorama completo di quello che è il pensiero moderno di fronte alla nuova arte dello schermo. Il fascicolo contiene brani di Luigi Freddi, Giovanni Gentile, Massimo Bontempelli, F. T. Marinetti, Telesio Interlandi, Emilio Cecchi, S. A. Luciani, A. Consiglio, Ricciotto Canudo, Eugenio Giovannetti, Leo Longanesi, Giuseppe Goebbels, Hans Richter, Bèla Balàzs, G. W. Pabst, P. Rotha, Renè Clair, A. Arnoux, V. I. Pudovchin, S. M. Eisenstein e S. Timoscenco.

Particolarmente interessanti per il loro vivace contenuto polemico e per la messa a fuoco di taluni problemi che si identificano con quelli del nostro cinema sono le pagine che recano la firma di Giuseppe Goebbels, Ministro della Propaganda del Rech. Esse costituiscono il testo del discorso tenuto l'anno scorso all'annuale riunione della « Reichsfilmkammer », e contengono una minuta e coraggiosa diagnosi della recente produzione tedesca e una acuta esposizione dei postulati a cui dovrebbe ispirarsi per l'avvenire.

« Che il film si avvicini di più alla vita, alle sue vicende, ai suoi problemi, alle sue complicazioni e ai suoi uomini » esorta il Ministro; poi prosegue con risoluto linguaggio e con senso realistico: « Per il fatto che il film tedesco non abbia sempre superato questo distanziamento dalla vita non occorre che io porti delle dimostrazioni. Voi tutti vi ricordate di aver visto, in questi ultimi dodici mesi, dei film, alla cui rappresentazione un uomo normale si sente, come suol dirsi, venir la bile. Film nei quali soggetto, regìa, livello intellettuale, svolgimento dell'azione rappresentano, quasi direi, un attentato all'intelligenza del pubblico. Se soltanto una di quelle scene si svolgesse in qualche luogo e in qualche tempo nella vita reale di ogni giorno lo spettatore dovrebbe chiamare i pompieri o la polizia »; « d'altra parte non vi può esser alcun dubbio che nel periodo a noi noto dello sviluppo del nostro popolo non vi è mai stata un'epoca così ricca di problemi come l'attuale »; « non ci resta altro da fare che intraprendere il serio tentativo di avvicinare il film alla vita e non la vita al film ». Parole, queste, che andrebbero seriamente meditate anche dai noi in Italia.

Il fervore polemico di Goebbels si fa più acceso quando accenna a quello che egli stesso definisce il problema principale: «Come ogni altra arte il cinema vive di contrasti; e quando l'opera d'arte, in questo

caso specifico il cinema, ha il compito di rappresentare dei conflitti che solo rispetto agli uomini, e non agli oggetti, possono essere opportunamente mostrati, si deve dedurne senz'altro che il cinema ha altrettanto bisogno di uomini malvagi, quali esponenti di principii malvagi, che di uomini buoni, quali esponenti di principii eroici. Si dà quindi un colpo mortale all'arte quando le si chiede di presentarci uomini soltanto come noi volentieri ce li immagineremmo, soltanto uomini ideali, soltanto dei campioni e degli eroi, grandi sentimentali e angeli candidi, cherubini e serafini ».

Dopo aver accennato ad altri problemi, compreso quello degli attori che anche in Germania è all'ordine del giorno, Goebbels così conclude: « Se noi vogliamo conquistare un'arte moderna, nuova, giovane, non ci rimane altro da fare che effettuare il salto dal palcoscenico al cinema ».

Di Giovanni Gentile « Bianco e Nero » pubblica una prefazione che fu dettata alcuni anni fa per un saggio di estetica cinematografica. Secondo il Gentile il problema estetico del cinema, in quanto deriva dall'impiego di una tecnica contenente elementi meccanici, è il problema di ogni arte, e anche in questo caso si risolve nel superamento e nell'annullamento della tecnica: « chi dice arte dice spirito, cioè unità; ove questa unità non si ottenga l'opera è fallita ».

Il problema del cinema di propaganda è affrontato da Telesio Interlandi, il quale enuncia questo principio: « Per quel che riguarda il cinema politico non è possibile raggiungere separatamente uno degli scopi: fare opera politica efficace e infelice opera artistica ».

Ma il quaderno di « Bianco e Nero » è pieno zeppo di idee e di convinzioni, di orientamenti e di speranze. Soprattutto di speranze: perchè tutti sono d'accordo che il cinema è una delle più grandi invenzioni moderne, un potentissimo strumento di cultura e di civiltà.

fab.

Da « *La Nazione* » - Firenze, 23 febbraio.

SUI PROBLEMI DEL FILM

Proseguendo nella compilazione di numeri unici, che sono veri e proprii quaderni antologici e coordinati, « Bianco e Nero » ci dà ora un denso fascicolo dedicato ai « Problemi del film », a cura di Luigi Chiarini e di Umberto Barbaro. È un'antologia di scritti recenti e di altri che lo sono un po' meno, tutti interessanti, dovuti a figure quasi tutte di primo piano, italiane e straniere. È contributo serio e meditato, che potrebbe utilmente ripetersi con altri scritti e altri autori; poichè, come giustamente dice Chiarini « nonostante l'opinione contraria dei mestieranti e dei superficiali noi restiamo fermamente convinti che il cinema ha più bisogno di idee sane che di mezzi tecnici e finanziari ».

Luigi Freddi apre la rassegna con una sicura presa di posizione di fronte al troppo compiaciuto equivoco di « arte-industria », ribadendo ancora una volta che « la produzione cinematografica, orientata in un preciso e definito indirizzo artistico, potrà raggiungere la sua vera finalità e si sarà ottenuta la tanto auspicata *qualità* del film, la sola e vera prerogativa che consenta un adeguato sfruttamento dal punto di vista finanziario e un effettivo rendimento dal punto di vista profondamente ricreativo ». Di Giovanni Gentile si ripubblica una prefazione ad alcuni lineamenti d'estetica, con tra l'altro l'affermazione che il problema estetico del cinematografo, in quanto deriva dall'impiego di una tecnica contenente elementi meccanici, è il problema di ogni arte, e anche in questo caso si risolve nel superamento o nell'annullamento della tecnica: « chi dice arte dice spirito, cioè unità; ove questa unità non si ottenga, l'opera è fallita ». Di Massimo Bontempelli si riproduce l'introduzione a una rassegna di nuovi film: « l'arte cinematografica si trova nelle migliori condizioni possibili per poter dominare il più grande e il più vario e compiuto pubblico, per imporre sè come arte centrale di un'epoca, e rinnovare le altre, diventare il fuoco centrale dell'espressione d'un secolo, e la più efficace educazione d'una razza. Può darsi che il cine-

ma debba diventare per l'Italia del secolo XX quello che fu per lei l'arte figurativa nel Rinascimento, e il melodramma nel settecento e nel primo ottocento ». Di F. T. Marinetti si riproducono ampii brani desunti dal « Primo manifesto per la cinematografia futurista » (1916) dove colpiscono affermazioni incalzanti come questa: « Il cinematografo è un'arte a sè. Non deve quindi mai copiare il palcoscenico. Il cinema, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà ». Di Telesio Interlandi si riproducono alcune pagine da « Chi ha paura del cinema politico? », uno scritto apparso nel 1932 per la celebrazione del quarantesimo anniversario della cinematografia: « Per quel che riguarda il cinema politico non è possibile raggiungere separatamente uno degli scopi: fare opera politica efficace e infelice opera artistica » un principio che in sè comprende anche i problemi del cosiddetto cinema di propaganda. Emilio Cecchi, S. A. Luciani, Alberto Consiglio, Ricciotto Canudo, Eugenio Giovannetti e Leo Longanesi completano il gruppo dei collaboratori italiani.

Quello degli stranieri è preceduto dal ministro Goebbels, con il testo del suo discorso tenuto nel marzo dell'anno scorso all'Opera Kroll di Berlino per l'annuale riunione della « Reichsfilmkammer ». È un'ampia, minuta disamina della più recente produzione tedesca, con i postulati che secondo il Ministro della Propaganda dovranno ispirare la prossima: « che il film si avvicini di più alla vita, alle sue vicende, ai suoi problemi, alle sue complicazioni e ai suoi uomini »; è la diagnosi è coraggiosa e netta, pervasa d'un fervido fervore polemico: « Per il fatto che il film tedesco non abbia sempre superato questo distanziamento dalla vita non occorre che io porti delle dimostrazioni. Voi tutti vi ricordate di aver visto, in questi ultimi dodici mesi, dei film, alla cui rappresentazione un uomo normale si sente, come suol dirsi, venir la bile. Film nei quali soggetto, regìa, livello intellettuale, svolgimento dell'azione rappresentano, quasi direi, un attentato all'intelligenza del pubblico. Se soltanto una di quelle scene si svolgesse in qualche luogo e in qualche tempo nella vita reale di ogni giorno, lo spettatore dovrebbe chiamare i pompieri o la polizia »; « d'altra parte non vi può essere alcun dubbio che nel periodo a noi noto dello sviluppo del nostro popolo non vi è mai stata un'epoca così ricca di problemi come l'attuale »; « non ci resta altro da fare che intraprendere il serio tentativo di avvicinare il film alla vita e non la vita al film ». Ma dove l'acutezza del dott. Goebbels colpisce a fondo esitazioni e fiacchezze, contro ogni giannettismo, è in quello che egli stesso definisce il principale problema: « Come ogni altra arte il cinema vive di contrasti; e quando l'opera d'arte, in questo caso specifico il cinema, ha il compito di rappresentare dei conflitti che solo rispetto agli uomini, e non agli oggetti, possono essere opportunamente mostrati, si deve dedurne senz'altro che il cinema ha altrettanto bisogno di uomini malvagi, quali esponenti di principii malvagi, che di uomini buoni, quali esponenti di principii eroici. Si dà quindi un colpo mortale all'arte quando le si chiede di presentarci uomini soltanto come noi volentieri ce li immagineremmo, soltanto uomini ideali, soltanto dei campioni e degli eroi, grandi sentimentali e angeli candidi, cherubini e serafini ». E le argomentazioni continuano in un ritmo serrato, per infine percorrere le altre restanti zone del panorama cinematografico, dall'organico riordinamento della cinematografia tedesca al problema degli attori, dal « divismo » alla fondazione dell'Accademia cinematografica (della quale già qui si disse ampiamente); e conclude con un incitamento che è una promessa: « Se dunque noi vogliamo conquistare un'arte moderna, nuova, giovane, non ci rimane altro da fare che effettuare il salto dal palcoscenico al cinema ».

Il regista Hans Richter, Bela Balazs e il regista Pabst completano il gruppo degli scrittori tedeschi; ed ecco Paul Rotha, il maggior critico inglese, ed ecco infine René Clair, e Alessandro Arnoux, e Pudovchin, e Eisenstein, e Timoscenco. Ita-

liani e tedeschi, inglesi, russi e francesi hanno in molte di queste pagine un punto sul quale tutti concordano: il problema morale del cinema e della sua diffusione. Tutti ne ammettono l'importanza assai maggiore di quella della stampa; per ciò la necessità che la sua diffusione alla foce, e le sue opere alla sorgente, siano sottratte alla troppo libera speculazione. E da tutte queste pagine chiaramente appare e ancora una volta s'afferma, da voci molteplici e diversissime, una fede tanto comune quanto profonda nel cinema inteso come strumento di cultura e di civiltà.

m. g.

(Da « *La Stampa* », Torino, 21 febbraio)

EINEFRUHERE REDE DR. GOEBBELS' FINDET IN ITALIEN VERBREITUNG

« Wenngleich Geshäftemacher auch anderer Meinung sein mögen: *Der Film braucht in allererster Linie Ideen, gesunde Ideen —, und erst dann Geld.* Die Grobheit und Oberflächlichkeiten der Filme, die moralischen Minderwertigkeiten, die ihnen in allen Ländern anhaften, sind immer auf eine mangelnde Intelligenz der Filmschaffenden zurückzuführen, nicht aber etwa auf die Apparaturen oder auf das investierte Geld. Wenn man folglich das gewaltigste Mittel der Erziehung und der geistigen Erbauung, das unsere Zeit hervorgebracht hat, so gestalten will, dass es wirksam der Aufgabe etspricht, die man ihm gestellt hat, so muss man immer wieder auf den Geist einwirken und einen Druck auf die Gehirne ausüben, nicht aber auf die Brieftaschen ». Diese Gedankengänge sind in einem von « Centro Sperimentale di Cinematografia » herausgegebenen Sonderheft der Zeitschrift « Bianco e Nero » enthalten. Schriftsätze aus der Feder italienischer, deutscher, englischer, französischer und russischer Autoren — nicht nur intellektueller, sondern aus allen Sphären, wurden unter dem Titel « Probleme des Films » zu einer interessanten Anthologie zusammergefasst. Absichtlich wurde Amerika dabei ausgelassen, weil in jenem Lande die Filme ausschliesslich industriemässig erzeugt werden. « In Amerika werden Filme fabriziert — auch sehr gut fabriziert — aber nicht kreiert. Wir sind überzeugt », so äussert sich in dem Heft der Leiter der italienischen Film-Akademie, Dr. Luigi Chiarini, « dass *der Aufschwung des amerikanischen Films auf der Welt lediglich die Folge einer tüchtigen und geschickten Werbung ist.* An jenem Tage, an dem das europäische Publikum sich daran gewöhnen wird, einen sinnigen Inhalt einzuschätzen und mehr als bisher die künstlerische Form zu würdigen, werden die Götter des Hollywooder Olymps einer raschen Dämmerung entgegengehen ». Das Heft bringt die Rede, die Reichsminister Dr. Goebbels auf der Kundgebung der Filmschaffenden am 4. März 1938 in der Krolloper zu Berlin gehalten hat. In diesem Zusammenhang ist interessant, was Dr. Chiarini in seinem Vorwort ausführt. Er schreibt: « Dem Leser dieser Schrift wird es nicht entgehen, dass repräsentative Wortführer mehrerer Länder — auch solcher, die verschiedenen politischen Richtungen angehören — in vielen Punkten übereinstimmen. So ist die Tatsache symptomatisch, dass sowohl englische Liberale, wie Paul Rotha, und französische intellektuelle Individualisten wie René Clair beim Film das Eingreifen des Staates und autoritäre Lösungen fordern und als Vorbild auf die Tätigkeit hinweisen, die von totalitären Regimen ausgeübt wurde, und zwar vom faschistischen Italien und vom nationalsozialistischen Deutschland. Wenn in bezug auf strikt ästhetische Probleme Meinungsverschiedenheiten bestehen, die den einzelnen Empfindungen entsprechen, so sind sich jedoch in bezug auf das moralische Problem alle einig. Alle gestehen ein, dass dem Film eine grössere Macht innewohnt als der Presse, und dass man gerade aus diesem Grunde den Film nicht in den Händen der freien Spekulation belassen kann. Ein Autor wie Rotha tritt sogar uneingeschränkt für die Propagandafilme ein, die er deshalb befürwortet, weil er ihre Nützlichkeit anerkennt; ja er spricht sogar von einer Notwendigkeit, solche Filme zu produzieren, damit das Ni-

veau der Film über die allgemeine Banalität hinausrage. Ob man einen Film Propagandafilm oder Themenfilm oder auch Thesenfilm nennt: es ist alles das Gleiche, denn im Grunde handelt es sich immer um einen Film, durch den der Darsteller oder die Autoren etwas Ernstes zum Ausdruck haben bringen wollen. *Besondere Aufmerksamkeit verdient die Rede des Ministers Goebbels, die im vollen Wortlaut wiedergegeben ist.* Sie verdient insbesondere Beachtung wegen der Klarheit mit der der Minister gesprochen hat, wegen seiner spezifichen Kenntnisse der Probleme und seines Mutes. Dem Leser kann schliesslich nicht entgehen, was Miister Goebbels hinsichtlich des politischen Films ausführt: dieser habe nicht apologetisch zu sein, sondern müsse Konflikte aus der Wirklichkeit zur Darstellung bringen ». Luigi Chiarinis Vorrede endet mit den Sätzen: « Der Fil mist schicksalhaft dazu bestimmt, eine zivilisatorische und kulturelle Mission auszuüben. Wir glauben fest, dass die autoritären Staaten, die mehr als die anderen die Kraft zum Handeln, und vor allem mehr als die anderen den Glauben en eine zivilisatorische Mission besitzen, im besonderen Masse zur Beschleunigung des Vervollkommnungsprozesses des Film beitragen werden ».

Da « *Licht Bild Bühne* » - Berlino, 4 marzo.

TEORIE SULL'ATTORE

L'antologia critica su *l'Attore,* curata dalla editrice *Bianco e Nero,* con l'elegante sobrietà che le è propria, trova nel nitido intelligente proemio di Luigi Chiarini una impostazione del problema, la quale appare all'inizio di queste letture, quella assolutamente necessaria: specie se posta in raccordo con la soluzione adottata, che, alla loro fine, si rivela non solo la sufficiente, ma forse l'unica.

In fondo la teorica del Chiarini riprende l'usato interrogativo, sul se l'attore debba essere uomo di enorme temperamento, tale da riuscire ad immedesimarsi nel personaggio e *viverlo provando,* ovvero semplicemente un acuto spettatore delle passioni altrui, dotato di sottile penetrazione, ma di nessuna sensibilità.

E Chiarini rigetta senz'altro, e contro ogni banale previsione, la prima ipotesi, attraverso cui l'attore finirebbe per esprimere null'altro che la propria psicologia, e si avvicina, con ragionevoli temperamenti, alla seconda, la quale varrebbe a darci così la chiave di quella speciale interpretazione, mimico gestuale, e oggi anche orale, che il linguaggio dello schermo richiede.

Infine l'originale riprova che il Chiarini dà nel campo cinematografico, della sua teorica, dimostrando come la prima ipotesi, dell'immedesimazione nel personaggio, conduca al divinismo (*specimen* l'unica *Greta Garbo* travasata nei molti film) mentre la seconda che, questa identificazione esclude, apre la via alle più svariate creazioni, (es. Paul Muni, attore capace di *trattare* i molteplici diversi caratteri, senza ridurli al comune denominatore della sua psicologia) fondamentalmente convince.

Ma è sull'uso della soluzione adottata e a proposito del cinema, che io desidererei conoscere la opinione di un colto cineasta come il Chiarini, la cui opera sta finalmente a dimostrare come anche per la critica cinematografica l'ignoranza generica non sia più il viatico indispensabile della competenza specifica!

Giacchè per me la versatilità prescelta, non dovrebbe valere mai e poi mai ad assicurare all'attore il ruolo privilegiato, ma a ridurre anzi implacabilmente la velleità e le elucubrazioni col renderlo strumento, nelle mani del regista.

Sulle cui funzioni, che io ritengo sempre le essenziali e le definitive, non vi può essere luogo a transazione. Fabrizio Sarazani proprio su queste colonne e in uno dei suoi più acuti *punti fermi* di critica cinematografica, ha messo in luce questa prevalenza con apporti troppo documentati ed irrefutabili, perchè io ritorni ancora sull'argomento. Del resto anche ammettendo il film come opera collettiva — *cattedrale laica di immagini e suoni* — cui pongon mani tutti i fattori della sua messa in imagini e in onde,

ciò non elimina il concetto fondamentale di una *gerarchia* di tutti questi valori. Basta allora formulare, sia pure provvisoriamente, questa ipotesi, niente altro che come tale, per vedere non solo come, senza dubbio, il regista *debba* trovarsi al vertice di questa piramide, ma ancora come solo lui, in effetti, adeguamente lo *possa*. Anche qui dunque, una funzione necessaria e sufficicinte.

E la prova di questo è data, in campo cinematografico, proprio dalla constatazione che l'attore del film giuoca le scene staccate e senza logica coerenza, secondo le contingenti esigenze della produzione, talora in ordine affatto indipendente dalla trama del soggetto, e persino ignorando di questo, il fondamentale arabesco narrativo. Ora un tale rilievo legittima e risolve, proprio nel senso da me proposto, la domanda, se l'attore del film sia e possa essere, qualcosa di più, dello strumento, in mano del regista.

In ogni modo queste mie riflessioni non sono che marginali alla complessa opera in cui il Chiarini e Umberto Barbaro, ci danno, attraverso la rassegna esegetica delle opinioni — da Riccoboni a Pudovkin — il panorama prismatico del tema prescelto.

Tutta l'ampia materia è poi suddivisa in quattro grandi gruppi. Scrittori classici e neo-classici: tra cui il Diderot col *suo celebre paradosso sull'attore comico* e il Préville, i quali appunto ritengono come un abile attore debba, entrando in iscena, obliare del tutto il proprio carattere. Romantici: ove figura uno stralcio assai significativo della poetica hegeliana, che rivendica, — e ancora nel quadro della tesi di Chiarini — la genialità creatrice dell'attore, contro la sua troppo facile capacità imitativa.

In questo settore resta poi per me particolarmente affascinante il saggio di Kleist sul teatro delle marionette in cui è dato forse ritrovare al lettore appassionato la chiave della grande arte mimico-gestuale di Chaplin.

Positivismo e psicologismo: col noto studio del Rasi su l'arte del comico, alquanto perento e sorpasato, « Avanguardisti »: tra cui occorre ricordare una lettera di Eleonora Duse che è tutta una stupefacente illuminazione interiore e il clamoroso saggio di Marinetti sul Teatro di varietà — ponte arditamente gettato dalla ribalta allo schermo — su un piano ideale che sotto qualche aspetto, rilievo curioso ma innegabile, fu anche quello di Mallarmé.

Infine un completo studio di Barbaro, conforta, sotto una serie di diversi punti di vista la tesi del Chiarini dell'attore creatore, ma per giungere alla coraggiosa affermazione, della morte del teatro, per lo meno di quello, che sulla ribalta polverosa, da più lustri banalmente si celebra.

Dopo aver ricordato le degenerazioni del realismo positivistico — le molte agonie, le molte morti orripilanti profferteci da Zacconi — e d'altra parte i vani sforzi del teatro d'avanguardia per carpire al cinema i segreti della sua fantasia creatrice, Barbaro riconosce che il posto delle opere eterne della poesia drammatica, è solamente in biblioteca, ove in solitario raccoglimento, è concesso al lettore ideale, riviverne le autentiche profonde bellezze, al lume discreto di qualche interiore vocazione.

ROBERTO PAOLELLA

Da « *Il Giornale d'Italia* » - Roma, 7 marzo.

PAROLE DI GOEBBELS

Queste parole fanno parte di un discorso tenuto da Giuseppe Goebbels, Ministro per la Propaganda del Reich, in occasione dell'inaugurazione dell'Accademia cinematografica tedesca, e poi pubblicato nell'Annuario della Reichsfilmkammer: « Come si diventa un così detto divo? Per lo più si scopre in qualche luogo una persona il cui volto o la cui fotogenia colpisce qualcuno. Di questa persona si fa un provino e poi le viene subito assegnato un ruolo importante. Sapendo bene che essa non sa far nulla viene affidata a un buon regista. Questo regista ora si assoggetta ad una fatica improba con un dilettante completamente incolore e riesce anche, con lunghi mesi di lavoro,

a spremere da questo individuo un rendimento mediocremente artistico. Ora il divo è fatto. Per la seconda volta forse si adotterà pure questo metodo. Alla terza ci si arrischia con un cattivo soggetto e un cattivo regista e si deve poi constatare con meraviglia, che tutte le promesse non erano che illusioni. Un fallimento sull'intera linea! E tanto presto come gli enti cinematografici avevano deciso di « creare » questo individuo, altrettanto presto si decidono a lasciarlo cadere. Di questo « divo » non se ne parla più ed a questi non rimane che andare ad aumentare di una unità lo sconosciuto ed anonimo proletariato degli artisti.

Questo metodo è falso. Esso conduce a uno spreco di talenti che non deve essere permesso per la ragione che non ne possediamo una tale sovrabbondanza. Se per esempio quell'individuo che era rimarcato per il suo volto fotogenico fosse stato sistematicamente educato, curato, istruito con un insegnamento umano e bonario, gli si sarebbe potuta affidare dopo due o tre anni, da principio una piccola parte, poi una media e soltanto molto più tardi un ruolo importante e forse si sarebbe potuto fare di lui qualcuno... Così invece egli a 21, 22 o 23 anni è già finito e viene gettato tra i ferrivecchi, Ogni palcoscenico della provincia si rifiuta di assumere chi non ha imparato e non sa far nulla. Ma egli stesso ora non fa che aspettare la grande occasione e reclama il gran ruolo che si illude gli verrà riservato...

Ma lo stesso avviene anche per coloro che in verità sanno far qualcosa. Si vedono alle volte degli ingegni andare in rovina e al cui tramonto ci si sente stringere il cuore. Si può osservare come questo processo si svolga con un decorso che ha quasi la regolarità di un meccanismo di precisione. Un grande attore, dal nome famoso e beniamino al pubblico, viene proprio per questo destinato ad un brutto film perchè altrimenti nessuno andrebbe a vedere questo brutto film. Questo lo si fa per una seconda, una terza volta. Ma alla fine il pubblico non si lascia più prendere in giro. Non cade più in questo trucco. Questi film brutti, la cui qualità scadente non ha nulla a che fare con il rendimento del bravo attore, diventano degli insuccessi di cassetta. Naturalmente la responsabilità viene attribuita all'attore, che viene proscritto ».

Da « *Il Dramma* » - Torino, 1 marzo.

I PRIMI SOGGETTI

È difficile fissare la data precisa della nascita del primo film narrativo. Qualcuno ve ne fu perfino nel 1895, a cominciare dall'*Arroseur arrosé*. Lo stesso Edison tentò, ma senza insistervi, questa via (per es., con *In a Chinese Laudry*). E tra i film più elaborati del tempo vi fu la *Oberammergau Passion Play*, realizzata da Rich. G. Hollaman, presidente dell'« Eden Musee », e da Albert G. Eaves (gennaio 1898, lunghezza 700 m. circa). Fu questo il film più complesso che si fosse mai girato fino allora, e il primo che facesse considerare le possibilità del cinema nel campo drammatico. Altre versioni della *Passione* seguirono sullo schermo. (Ma non si trattava, ancora, che di documentarii, se così si può dire, di una rappresentazione teatrale, per quanto diversa da quelle tradizioni sul palcoscenico: più ariosa e movimentata, per l'ambiente più libero e vasto nel quale era svolta. Per questo, appunto, un altro film è ritenuto generalmente come il primo di carattere narrativo nella storia del cinema: *The Life of an American Fireman*, nel quale vi è una trama ben definita, e per la prima volta sono usati espedienti drammatici, come l'azione parallela e i ritorni all'indietro nel tempo. E per la prima volta l'eroe — il fuochista con il suo treno che galoppa e la sua locomotiva che vomita fuoco — arriva proprio al momento opportuno.

Ma fu con *The Great Train Robbery* che la storia del cinema spettacolare ebbe inizio (1903). Gli Stati Uniti sono i primi che aprono al film i campi del racconto e del dramma: è ancora di là da venire l'aggettivo « cinematografico » (e forse è quello il giorno più felice nella vita della cosiddetta settima arte: quando la paroletta vien fuori,

per definire quel qualcosa di infinitamente diverso dalle tradizioni del romanzo e del teatro) ed è necessario attendere fino a Mack Sennett e a « Broncho Billy », americani tuttavia; ma già non si è più legati al reportaggio freddo e abborracciato. E sono gli americani che operano nettamente questo distacco. In Francia soltanto nel 1908 la Pathé ha dei veri successi con i suoi primi film « a soggetto »; in Italia nel medesimo anno nasce l'Ambrosio Film; in Isvezia soltanto nel 1919 l'A. B. Svensk Biographteatern diventa produttrice; in Russia nell'immediato anteguerra, e non prima, nascono Ermoliev e Protosanov; in Germania bisogna attendere il 1919 per trovare un'organizzazione solida, anche se già prima della guerra qualcosa era stato fatto; l'Inghilterra, infine, è l'ultima, fra le grandi nazioni, ad occuparsi del problema del cinematografo.

The Great Train Robbery, lungo 240 m. circa, arrivò fin negli angoli più remoti del mondo, accolto con straordinario interesse dai frequentatori dei cinematografi d'allora. Fu quindi considerato il *non plus ultra* e, come tale, preso a modello dai cineasti del periodo successivo. La sua trama semplice, della lunghezza e del tono di un breve racconto, si basava del tutto sull'azione. C'erano fucilate, corse sfrenate, cavalli, e l'elemento eroico ch'era considerato indispensabile condimento di una « superproduzione ». Nella maggior parte dei casi questo tipo di trama fondata sull'azione fu usata fino al giorno in cui l'industria cinematografica non adottò il sistema delle celebrità, o *stars.* Anche questo momento non è facile apporre la data. In Italia Francesca Bertini divenne « stella » fin dal 1909, e in Isvezia Asta Nielsen in quegli anni cominciò ad essere l'attrice per eccellenza del cinema. In America il « sistema », già prima sfiorato o intuito fu applicato in grande stile verso il 1910-12.

The Great Train Robbery si avvicina già notevolmente ai « Western » che verranno più tardi. Edwin S. Porter, che nel 1912, unendosi ad Adolph Zukor e a Daniel Frohman avrebbe fondato i « Famous-Players », ne aveva scritto il soggetto e n'era stato il regista e l'operatore. I principali interpreti erano Frank Hanaway, un « audace » (*stunt*) della cavalleria americana, Georges Barnes, un attore dello « Huber Wax Museum » di New York (e a lui era affidata la scena culminante del film, quella famosa nella quale un bandito — Barnes — punta minacciosamente un fucile sugli spettatori, secondo il sistema che sarà poi caro a William S. Hart, ponendo termine alle pellicola), Max Aronson, più tardi celebre sotto il nome di « Broncho Billy », Anderson, infine Mac Murray, allora la *Phoebe Snow Girl* della pubblicità per la ferrovia Lackawanna. La popolarità del *Great Train Robbery* è attestata dal fatto ch'esso non ha mai abbandonato del tutto gli schermi dei cinema dal giorno in cui fu proiettato per la prima volta. Giunge in Australia soltanto nel 1910, e pochi anni fa è stato sonorizzato.

In generale, dunque, i film del periodo 1900-1910 possono essere divisi in tre classi: film di attualità; film che si basano soprattutto sull'azione e sulla dinamicità del movimento; film d'intonazione drammatica, con tentativi di approfondire i caratteri. Il film drammatico ebbe inizio principalmente in Francia. I film di Pathé (i primi che avessero la pretesa di portare in campo problemi psicologici e comunque umani), dal 1908, dopo tre anni circa di tentativi, conobbero un'enorme fortuna tanto da espandersi in tutti i Paesi del mondo. Per molti anni la produzione francese del genere — intimista e teatraleggiante — fu considerata come insuperabile. In effetti soltanto il danese Urban Gad poteva in quegli anni — con la sua lunga serie di film interpretati in Isvezia da Asta Nielsen — rivaleggiare coi francesi con una certa fortuna; mentre il film italiano ancora non poteva contare su Francesca Bertini e non aveva « lanciato » nè Lyda Borelli nè i « colossi storici ».

Nel film drammatico si esigeva dagli attori l'esagerazione dei gesti e dei movimenti allo scopo di chiarire il racconto, giacchè le didascalie esplicative non erano ancora in uso. E per sottolineare e drammatizzare le situazioni, gli attori si servivano di una serie di atteggiamenti, i quali nella sostanza rimane-

vano sempre i medesimi. Per es. l'indefferenza si esprimeva crollando due o tre volte le spalle; lo sdegno e il disprezzo con atteggiamento altero, come guardar dall'alto in basso con le mani sui fianchi e le narici dilatate; la collera, alzando e abbassando successivamente le braccia o strappandosi i capelli; la scelleratezza, piegandosi in avanti e guardando attentamente con occhi roteanti. L'eroina, dopo un insulto, si nascondeva sempre il viso fra le mani, mentre, per la violenza del pianto, le si scuotevano le spalle. Quando l'ansia la torturava, il suo seno era incaricato di dimostrarlo, palpitando visibilmente e con notevole forza. L'eroe, di solito, manifestava la propria disapprovazione verso il *vilain* colpevole, ammonendolo con la mano. Il *vilain* si distingueva a prima vista per il suo aspetto losco, determinato dalle sopracciglie folte, i lunghi baffi e l'andatura sorniona, mentre l'eroe si riconosceva dalle linee affascinanti del volto e dalla pettinatura impeccabile. Alcuni primi attori, poi, ricorrevano anche al truccaggio delle labbra e delle ciglia.

I drammi avevano poco movimento e l'interesse era posto nello studio dei caratteri: naturalmente approssimativo e convenzionale come nei romanzi d'appendice o nei drammoni di Ohnet. I film d'azione, invece, come s'è detto, erano essenzialmente movimentati, cosicchè gli attori non avevano un attimo di riposo e logicamente risultavano più naturali, umani e spicci. Generalmente c'era un lungo inseguimento, al quale dava il « via », per es., un monello che aveva rubata una mela ad un fruttivendolo, il quale gli correva dietro a gran forza. In un attimo, gli inseguitori diventavano una dozzina. Ma questo era uno spunto più adatto al film comico, nel quale bastava costellare di incidenti lo scheletro lineare dell'azione primitiva per giungere di colpo all'ilarità.

Ma tanto nei film di tipo francese, come in quelli caratteristicamente americani, il racconto era breve e sintetico, e di solito la sceneggiatura così poco curata e schematica, che i cinematografi più frequentati ritennero necessario assumere un commentatore che, ponendosi accanto allo schermo, integrasse la visione con adeguati chiarimenti. La fotografia, d'altra parte, era a volte così scadente da non consentire un'esatta interpretazione della trama.

I film italiani migliorarono rapidamente e continuamente in quegli anni. Nel 1911 la Milano-Film cominciò ad esportare film di parecchie bobine, contribuendo così a rendere popolari i film a lungo metraggio. Fu veramente notevole la visione cinematografica realizzata in Italia (4 bobine) dell'*Inferno* di Dante, immediatamente seguita dalla *Caduta di Troia* e dal famosissimo *Quo Vadis?* di Gabriellino D'Annunzio e Georg Jacoby. Ma il miglior film italiano del tempo fu senza dubbio *Cabiria*, il primo che in America fosse ritenuto degno d'un biglietto d'ingresso da due dollari (1914). Si inaugurava così in Italia, suggerendo molte ed importanti cose ai cineasti di tutto il mondo, la produzione dei film storici, costruiti grandiosamente e indubbiamente cinematografici per quanto riguarda la forza del racconto e il movimento solenne e tuttavia vivo. Il soggetto trovava così un'altra fonte d'ispirazione.

La prima Casa americana che realizzasse un film di 5 bobine fu la Kalem Company. Quel primo film s'intitolava *From the Manger to the Gross.* (La Vitagraph, è vero, aveva fatto nel 1909 un film di 5 bobine, *The life of moses,* ma lo aveva fatto proiettare a serie, una bobina per volta). Il film della Kalem fu girato in Terra Santa e proiettato nel 1912. Senza dubbio era nato dal fortunato esempio italiano. È la prima « Storia di Cristo », la più rudimentale; ma bisognerà giungere al 1935 (*Golgotha* di Julien Duvivier) per trovare una preparazione coscienziosa e, appunto, religiosa, ad un film di tanta difficoltà. De Mille non potè dire per parte sua di aver risolto decentemente il problema.

Ma la maggior parte delle innovazioni drammatiche del cinema risalgono ad un periodo posteriore, già costruttivo e solidamente impegnato, il quale ha origine coi film della Biograph, particolarmente con quelli diretti — o meglio creati — da D. W. Griffith. Allora il soggetto avrà una con-

sistenza e una unità assolutamente sconosciute prima; e sarà sviluppato assai accuratamente, nella sceneggiatura, nella presa, nel montaggio. Gli uomini riacquisteranno dignità e verità d'accenti, i drammi avranno finalmente un rilievo e un sapore convincenti ed espressivi.

EARL THEISEN

Da « *Cinema* » - Roma, 25 febbraio.

UNA CINEMATOGRAFIA COLONIALE

Il tema è più arduo di quanto sembri, sopra tutto perchè è argomento di pochi.

La massa dei curiosi dell'arte cinematografica non ha ancora riconosciuta e neppure pensata la esistenza di un problema eminentemente coloniale nei confronti della cinematografia.

La massa chiama « soggetti coloniali » quelli che le consentono di gettare uno o più sguardi sul suolo africano, ignorando che il termine « colonia » richiama il concetto di « dominio di un popolo sopra un altro » e quindi di raffronto vivo tra due diverse razze.

È « coloniale » quella novella, o quel romanzo, o quel dramma, o quel film che sia un riflesso genuino della vita delle due razze nel loro reciproco confronto.

Tutte le opere letterarie e filmistiche che prescindano da questa considerazione, qualora ardiscano definirsi coloniali, abusano grossolanamente del termine.

Mi duole dover aggiungere che il monito non è rivolto soltanto al pubblicone, ma a parecchi produttori, nonchè a certi soggettisti, che presumono trattare materia coloniale senza aver saggiato il vero *humus* di essa.

Ed anche il distintivo di reduce dell'Africa, non è sempre brevetto di conoscenza coloniale. Non basta aver affrontato i negri anche col più leonino coraggio, nè aver riportate ferite dall'urto con essi, per conoscere degli stessi l'anima e tanto meno per poterla riprodurre con approssimativa fedeltà. Non si apprende una lingua senza studiarla, anche se si abbia la forza di sventrare il vocabolario della lingua stessa. Tanto meno si penetra l'anima di una collettività, senza volgersi illuminatamente verso di essa. Alla conoscenza e, quindi, alla coscienza coloniale si giunge per gradi, a traverso contatti, affiatamenti, raffronti, come avviene nell'intimo dei singoli africanisti, così artisti come scienziati. Cinematografia coloniale chiameremo, adunque, quella e soltanto quella che ci faccia vedere la colonia, non tanto nei vulcanici momenti di conquista, quanto nei momenti pacifici di lenta e profonda penetrazione.

Chiameremo coloniali quei film che saranno specchio da un lato dello sforzo dei nostri fratelli per conseguire lo spirito di adattamento al nuovo suolo, e, dall'altro, quei film che saranno paesaggio psicologico degli indigeni in funzione di popolo soggetto ma non violentato.

Ed i film coloniali così intesi, lungi dal costituire un parto artificioso, costituiscono quanto di più onesto, di più scientifico, di più artistico possa concepirsi.

Stupisce ed umilia l'improntitudine con la quale, a fianco della grandiosa conquista che ha nome Etiopia Italiana — conquista sotto mille rapporti senza precedenti nei riguardi della quadratura dei singoli popoli — si siano potuti schierare grotteschi lavorucci cinematografici con la pretesa di adeguarsi alla conquista stessa.

Veramente, nel suo insieme, lo schermo è stato molto inferiore alla spada, più del solito, non salvo neppure il rispetto allo argomento (*).

Ed il fatto è dovuto, come abbiamo visto, al mancato concetto di una cinematografia coloniale; è dovuto al dozzinalismo di chi, anche se non lo confessi, non crede alla cinematografia come arte e pensiero.

Al contrario, una cinematografia coloniale, degna in tutto e per tutto di tal no-

---

(*) *Consentiamo con l'estensore di questa nota, e rileviamo come solo* Squadrone bianco e Luciano Serra, pilota *abbiano dato un'idea di ciò che il nostro film coloniale dovrebbe essere.* — N. d. R.

me, non solo risponderebbe al voto degli spiriti desiderosi d'immedesimarsi e di partecipare alla nuova grande missione nazionale, non solo ci mostrerebbe anche in questo riguardo all'altezza della vittoria, ma gioverebbe alla stessa politica coloniale.

Un film che faccia vivere uomini e cose nella loro realtà, nella loro essenza, nelle loro possibilità, può essere di apporto agli stessi uomini preposti all'indirizzo della nuova terra; e, qualora tale film valicasse i nostri confini, potrebbe essere testimonianza lampante della nostra efficienza conquistatrice.

Soltanto sollevando veli e problemi si accendono le menti e, con le menti, le attività migliori.

Ma, per fare questo, occorre sradicare decisamente la mala pianta del facilonismo. La colonia, come intelligenza, non può essere che dei colonialisti od africanisti che dir si voglia; la colonia non può far sentire la sua voce, se non a traverso uomini che l'abbiano vissuta o che la stiano intensamente vivendo.

E tutto ciò, s'intenda bene, non per fare del pietismo fuori posto, non per scrivere o filmare una seconda *Capanna della zio Tom*, che metta il negro ad un ipotetico piano superiore; e tanto meno per trascurare il problema razziale ed indulgere verso le promiscuità locali. Ma per dar rilievo alla diversità delle nature e per circondare queste della giusta luce necessaria ad una visione piena del problema coloniale.

Non lo dimentichino i poeti: molte sono le miniere che potranno scoprirsi nella nostra Africa, ma nessuna, se debitamente sviscerata, sarà tanto doviziosa quanto quella dei nuovi argomenti, dei nuovi soggetti, dei nuovi tipi, ad un fine artistico.

* * *

Con questa modesta nota vorrei indirizzarmi particolarmente ai produttori (intendo i produttori cinematografici), ma non posso che rivolgermi agli scrittori in funzione di soggettisti.

I produttori, in Italia, come organismi veri e propri, come organismi a respiro ed a sguardo lungo, non esistono ancora.

I produttori nostri, piccoli, elementari, saltuari, non giungono all'altezza di un programma nazionale.

Fin'ora, essi non possono che trarre ispirazione dagli scrittori di buona volontà.

EMANUELE ORANO

Da « *L'Italia d'oltremare* » - 20 febbraio.

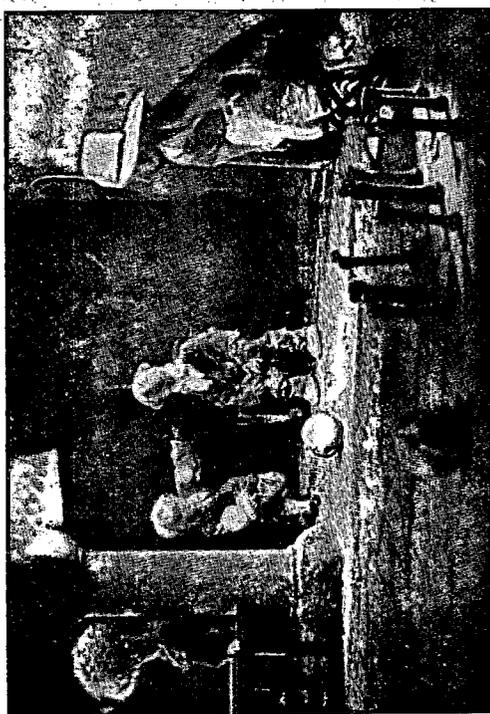
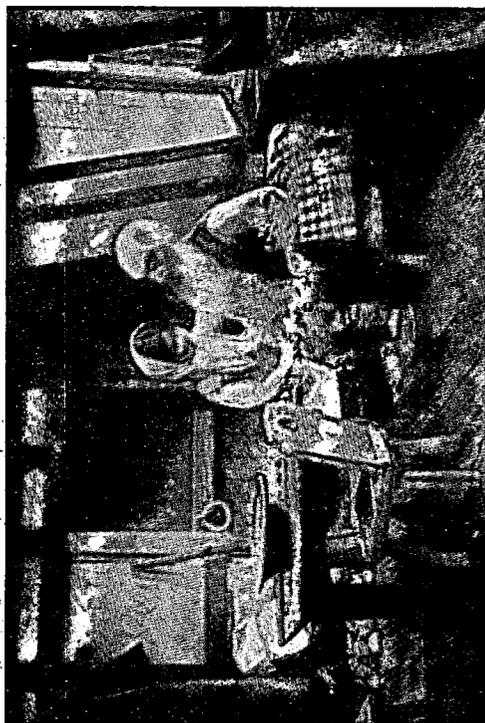
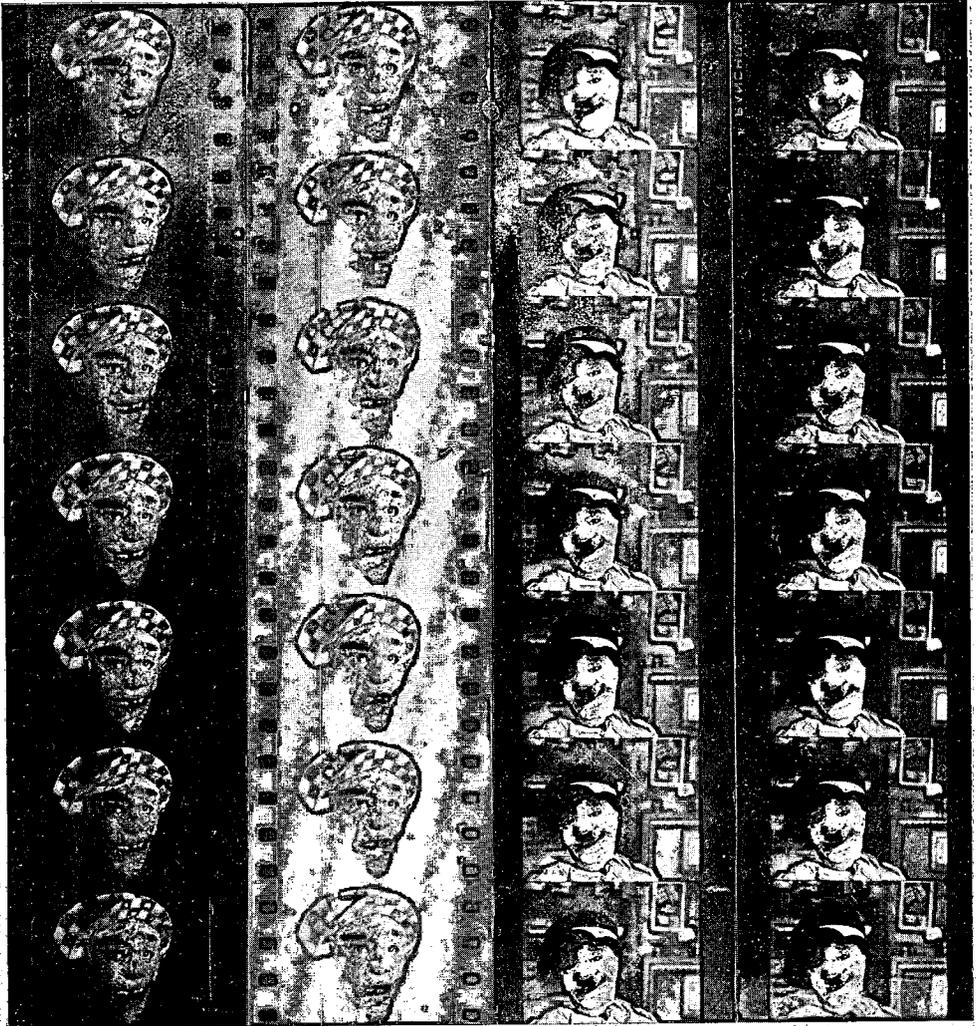
Da questo numero la direzione della rivista viene assunta dal fascista Vezio Orazi, Direttore Generale per la Cinematografia. Al camerata Luigi Freddi, che fin dall'inizio ha diretto questo nostro periodico, Bianco e Nero *rivolge un riconoscente saluto.*

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

FRANCESCO PASINETTI, *Segretario di Redazione*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633

Tavole

Da film tedeschi di pupazzi animati

Queste sono le prime prove, rudimentalissime, dei pupazzi animati di Zanolli. Sono state compiute in casa, come abbiamo già detto, e con mezzi primitivi. Manca l'opera dello scultore ma all'inventore interessava poco; si trattava di stabilire le risultanze visive dei meccanismi in movimento.

Nel primo pupazzo di sinistra sono state provate le dosature dell'espressione. Nel secondo i movimenti muscolari dello zigomo. La materia è ancora grezza e porosa; ma il pupazzo della tavola n. 2 ha raggiunto la levigatezza.

In questo pupazzo animato di Zanolli (ripetiamo: rudimentalissimo) è visibile chiaramente la possibilità di registrare un passaggio dal riso al pianto.